2020/4

Z

KÜLTÜR | SANAT | ŞEHİR

Tematik Dergi

Müzik



ZEYTİNBURNU BELEDİYESİ

Yandaki QR karekodu okutarak kapak ile ilgili bir video seyredebilirsiniz.

2020/4

Z

KÜLTÜR | SANAT | ŞEHİR

Tematik Dergi

Jean Baptiste Vanmour. Derviş sofrası.
Rijksmuseum.



SUNUŞ

Bir şehre ruh ve değer katan, onu farklı kılan özellikler şehir tahayyülümüzü ne kadar belirliyorsa, o şehrin kimliği o kadar zengindir. Zeytinburnu'nun sürekli zenginleşen kimliğinin temelinde, coğrafyanın ve tarihin armağan ettiği doğal ve kültürel miras var.

Z dergisi Zeytinburnu'nun kimliğini oluşturan değerlerin ülkemiz ve dünya kültüründeki izdüşümlerini hatırlatmak amacı taşıyor. Konuyu farklı açılardan geniş olarak ele alışı, çok sesliliğe önem verişi ve tasarımı ile, denebilir ki, Z dergisi de artık bir Zeytinburnu değeridir.

Daha önce; ülkemizde tıbbi bitkiler konusuna ciddi bir ivme kazandırmış Tıbbi Bitkiler Bahçemiz dolayısıyla Bitki Ressamlığı, şifa menbaı ayazma, çeşme ve sebillerimize atıfla Su ve Şifa, atçılığımızın kalbinin attığı Veliefendi'den hareketle At temalı sayılar yayınlanmıştı.

Bu kez ilham kaynağımız Yenikapı Mevlevihanesi. Zeytinburnu'nun hafızasında müstesna bir yer tutan bu irfan yuvası, müzik tarihimiz açısından da büyük öneme sahip. Müziği ruhların gıdası kılan insanlar, muhabbetin temsilcileri olmuşlar. Onların hatırasına, temamız müzik.

Zeytinburnu Belediyesi kültür yayıncılığıyla biliniyor. Seçkin ve kaynak eserleri yayınlarken ufkumuzu belirleyen, halkımızın kaliteli olanı hak ettiği ve beklediği inancıdır. Z dergisinin Müzik temalı sayısını bu inançla ve faydalı olması ümidiyle sunmaktan sevinç duyuyoruz.

Ömer Arısoy
Zeytinburnu Belediye Başkanı

Antonio Ermolao Paoletti. Venedik balkonu.
tuttartpitturasculturapoesiamusica.com.



Hem dergi, hem müzik albümü

Z dergisi Müzik temalı sayısıyla huzurlarınızda. Müzik gibi çok boyutlu bir konuyu hacmi sınırlı bir yayında hakkıyla ele almak kolay değil. İçeriği faydalı, şekli güzel bir başvuru kaynağı olsun diye özen gösterdiğimiz bu sayı da uzun ve yoğun bir mesainin ürünü.

Kulağı duymayan bir besteci çok güzel besteler yapabilir, bazı insanlar müziği işitmeden beyinlerinde ve ruhlarında hissedebilir, notalar sessiz hallerinde bile 'kulağı hassas' insanlara müziği yaşatabilir. Yine de müzik öncelikle işitme duyusuna hitap ediyor.

Bu yüzden, dergimizin müzik sayısında yer alan yazıların sessiz kalmasına gönlümüz razı olmadı. Yazılarda anlatılanların müzikle desteklenmesini, müziğin yazıya eşlik etmesini istedik. Kapaktan başlayarak mümkün olan her yazıya QR kodla örnek eserler ekledik.

Pasif işitmeyi saymazsak, müzik dinlemek ve belli bir müziği dinlemek tercih meselesidir. İnsanlar farklı müzik türlerini ve tarzlarını, farklı insanların veya enstrümanların sesini seviyor. Her insan, anlaşılabilir veya anlaşılamaz sebeplerle, her müzikten farklı etkileniyor.

Biz de, tabir caizse, her telden çaldık. Müziği geçmişten günümüze, doğudan batıya mümkün olduğu kadar kapsayıcı biçimde ve zenginliği içinde ele almaya çalıştık. Tabii, tarihi kültürel arkaplanları dolayısıyla belirli müziklerin öne çıkması kaçınılmazdı.

Her konuda olduğu gibi müzikle ilgili konularda da görüş ayrılıkları var. Sanat dallarında bazen fikri tutumlarla şahsi beğeniler birbirlerini belirleyici de olabiliyor. Müzik nasıl sonsuz ihtimaller arasından kendine yol bulup ortaya çıkıyorsa, fikirler de öyle.

Dergide yer verdiğimiz her başlık için ölçümüz, konunun ehli tarafından kaleme alınması oldu. Özgün katkılarıyla dergimizin değerini arttıran bütün yazarlara ve dergiye eklediğimiz müzik parçalarını varedenlere şükran borçluyuz.

Yenikapı Mevlevihanesinden çıktığımız bu müzik yolculuğuna katılmanızdan mutluluk duyarız. Her türlü kanaatinizi paylaşmanız, gelecek çalışmalar icin faydalı olacaktır.
Müziğin hayatımıza daha nice güzellikler katması dileğiyle.

Murat D. Çekin
Yayın Danışmanı

Z
KÜLTÜR | SANAT | ŞEHİR
Tematik Dergi
2020/4

ISSN
1307-1815

İMTİYAZ SAHİBİ
Zeytinburnu Belediye Başkanlığı adına
Ömer Arısoy

YAYIN DANIŞMANI
Murat Dinçer Çekin

YAYIN KOORDİNATÖRÜ
Sertaç Güleç

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Nurullah Yaldız

YAPIM
MNA Tasarım Ltd. Şti.

YAPIM SORUMLUSU
Muhammed Nur Anbarlı

YAPIM KOORDİNATÖRÜ
Feyza Rumeysa Altındal

EDİTÖR
Güler Doğan Averbek

TEMA DANIŞMANI
Harun Korkmaz

YARDIMCI GRAFİKER
Merve Kaplan

BASKI VE CİLT
Optimum Basım

KAPAK GÖRSELİ
Makinası 1920 yapımı, ahşap gövde ve diğer aksamları ise gramafon ustası Mehmet Öztekin tarafından imal edilmiş gramofon.

www.zdergisi.istanbul
Z_Dergi Z_Dergi ZDergi

ZEYTİNBURNU BELEDİYESİ
zeytinburnu.istanbul | 444 1984

BU SAYI






6
5
4
8
9

Mevlevihanenin 19. yüzyıl sonundaki görünümü, 1910 civarı. B. Baykara Arşivi.

YENİKAPI MEVLEVİHANESİ

Yenikapı Mevlevihanesi; Galata, Bahariye, Kasımpaşa ve Üsküdar ile birlikte İstanbul'da faaliyet gösteren beş mevlevihaneden biriydi. 1597 yılında surların dışında Merkezefendi'ye komşu olarak inşa edilen Mevlevihane, ismini, kara surları boyunca yer alan kapılardan Topkapı ile Silivrikapı arasındaki 'Nea-porta', yani 'Yenikapı'dan almıştır. Sur dışında kaldığı için o tarihlerde ıssız olan bölge III. Selim döneminde önem kazanmış, Mevlevihanenin 1816 yılında yenilenmesi, büyütülmesi ve bir toplanma merkezi hâline gelmesiyle Yenikapı isimli sur kapısı da Mevlanakapı olarak anılmaya başlamıştır.



INTROTEMA

Algoritmalarla dolu Elbphilharmonie: matematik, geometri ve müzik

Almanya'nın Hamburg şehrinde, 2017 yılında açılışı yapılan Elbphilharmonie ya da kısaca Elphi, şehrin sembolleri arasına hemen giriverecek bir konser salonu. Çağımızın en ilgi çekici yapılarından birisi olmaya aday görünen bu konser salonu, Elbe nehri üzerinde bir yarımadada yer alıyor. Akustik imkan bakımından en ileri konser salonu sayılan ve dünyanın en büyük konser mekanı olan Elphi, mimari açıdan karakteristik özellikler taşıyor. İsviçreli iki mimar tarafından tasarlanan ve Kaispeicher A adındaki depo üzerine inşa edilen salon, dalga görünümlü dış tasarımıyla ilgi çekiyor.

843 milyon dolara mal olan filarmoni binasının merkezinde, fildişi renginde, ışıltılar yayan duvarlarıyla ve tavanı kaplayan on bin adet akustik paneliyle bambaşka bir atmosferde müzik dinleme imkanı sunan bir oditoryum bulunuyor. Bu salon okyanusta salınan mercan resifleri gibi organik bir yapıyı andırıyor. Büyüleci bir tasarım olduğu kadar teknolojik bir başarı öyküsü...

Elbphilharmonie'de üç konser salonu bulunuyor. En büyüğü olan oditoryum algoritmalar kullanılarak üretilen 'parametrik bir tasarım'. Kendine has şekilleri olan ve dev bir yapbozun parçaları gibi görünen fiber akustik paneller, mimarlar Herzog ve De Meuron'un 13 yıl zarfında ortaya çıkardıkları özgün tasarımlar...

Salonun asıl sürprizi, duvarlara saklanmış. Birbiri üzerinde yükselen, tasarımcılarının 'hücre' olarak isimlendirdiği fildişi renkli paneller, sese biçim vermek üzere tasarlanmış. Bunlar duvarlara ve tavanlara 4 cm'den 16 cm'ye kadar farklı ebatlarda ve içiçe olacak şekilde yerleştirilmiş. Algoritma ve matematik, sesi biçimlendirmek için biraraya gelmiş. Bu panellere çarpan ses dalgaları ya emiliyor ya da farklı yönlere yansıtılıyor. Bu sayede dinleyiciler eşsiz bir müzikal tecrübe yaşıyorlar. İki farklı panelin, sesi aynı şekilde emmesi veya yansıtması mümkün değil... Her panel, salonun bütünü içinde diğer panellerle uyumlu, dengelenmiş ses dalgaları yaratmaya yarıyor.

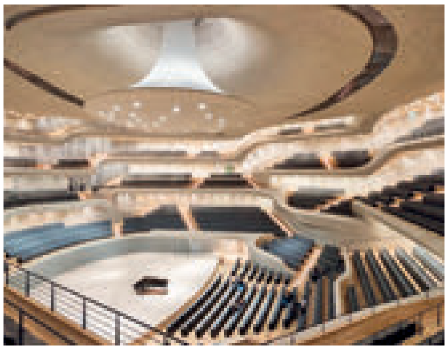
Bu teknik aslında birçok konser salonunda kullanılıyor. Mesela Viyana'daki Musikverein'da yüzyıllardır aynı yöntem tatbik ediliyor. Salon tasarımında yer alan süslü, neoklasik detaylar aynı yayılım etkisini yaratıyor.

Elbphilharmonie'nin iki mimarı on bin paneli tasarlarken ve optimal ses haritasını oluştururken ünlü akustikçi Yasuhisa Toyota'dan da destek almış. Mesela Toyota salonun geometrisini göz önünde bulundurarak bazı panellerin sesi emmek için daha derin ve daha büyük yivlere ihtiyaç duyduğunu belirlemiş. Tavan ve korkulukların üst kısımları gibi bölgelere ise daha ince ve derin olmayan hücreler yerleştirmiş. İki mimar ise bu akustik yorumları görsel açıdan tekrar ele almışlar.

Elbphilharmonie, çağdaş mimarinin koordinatörlüğünde matematiğin, geometrinin, akustiğin etkileyici ve ihtişamlı şekilde buluştuğu bir konser mekanı olarak icracılarını ve dinleyicilerini bekliyor.

Yandaki QR karekodu okutarak Elbphilharmonie ile ilgili bir video seyredebilirsiniz.







Tanburi Cemil Bey.



Tanburi Cemil Beyi keşfet

Tanburi Cemil Bey (1873-1916). Türk musikisinin büyük efsanesi… Musiki hayatına keman ve kanunla başlamış, sonra hayatının merkezine yerleşen tanburu tanımış, tanburun bütün teknik imkanlarını zorlayarak yeni bir çığır açmış, eğlence müziğine has İstanbul kemençesini klasik musiki dünyasına sokmuş, tanburu keman ya da kemençe yayıyla çalarak yaylı tanburun doğuşunu hazırlamış, lavtadan viyolonsele klarinetten zurnaya kadar pek çok saza iltifat etmiş, onları iyi seviyede çalmaya uğraşmış, bazen de rebapla ruhundaki feryadı nağmelendirmiş, ömrü nağmeler peşinde geçmiş melankolik bir virtüözdür Cemil Bey. Musikide ne aradığını anlatırken çocukluk hatıralarını şöyle naklediyor: "Boş vakitlerimde –meşkhanenin duvarında asılı– musiki aletlerini birer birer denemeye başladım. Bir müddet keman çaldım, bunun sadasını acı buldum. Bir müddet de kanun çaldım. Akordunun zorluğu onu terk etmeme sebep oldu. Nihayet tanburda karar kıldım. Bu asil ve rengîn saz üzerinde istediğim nağmeleri icra ettikçe hislerime bir açıklık gelir, hayalim genişler, acı teessürlerim bir müddet için olsun benden uzaklaşırdı."

Cemil Beyin eline ilk defa aldığı bir çalgı tabiri caizse 'konuşmaya' başlardı. İstanbul kemençesini ise zaten konuştururdu! Hatta kemençe ile "Fatma Hanım," "Yangın var" dedirtir, çocuk ağlaması taklidi yapardı. Arkadaşlarından Müfid Bey, "*Bir gün Cemil Beyle Çamlıca'ya gittik. Karadenizliler toplanmış, kendilerine mahsus kemençeyi çalıp oynuyorlardı. Cemil, kemençeyi istedi, biraz akort ettikten sonra onların tavrında, fakat pek hoş surette çalmaya başlayınca coşup kendilerinden geçtiler*" şeklinde bir hatıra nakleder. Yalnız bu hatıra, Cemil Beyin enstrüman çalmadaki maharetini ispat için yeterlidir.

Onun fevkalade müzik kabiliyeti o derecedeydi ki, 15 yaşında iken henüz iki seneden beri çalmakta olduğu tanburda yeni bir tekniğin doğuşunu müjdeleyen icraları İstanbul sanat mahfillerinin ilgisini çekmeye başlamış, tutucular tarafından tekniği 'klasik tanbur tavrı'na uygun bulunmuyorsa da bu yeni üslubun etki sahası gittikçe artmıştı. Daha 20'li yaşlarda bir 'dâhi-i musiki' idi o. İcrasını duyanlar hayranlıklarını gizleyemiyor, musikide üstad olan kimseler dahi tanbur çalışındaki başkalık karşısında şaşıp kalıyorlardı. Hocası Tanburi Ali Efendi onun hakkında bir arkadaşına şu sözleri söylemişti: "Bir çocuk peyda oldu. İki haftadan beri benden meşk alıyor. Fakat bundan sonra ona meşk vermeye utanıyorum."

Büyük virtüözitesi ile tanburun tarihî seyrini değiştiren ve İstanbul kemençesini yeni baştan yaratan Cemil Bey aynı zamanda hatırı sayılır bir bestekârdır. Şedaraban ve Ferahfezâ makamları için bestelediği saz eseri fasılları bugün hâlâ sevilerek icra edilen eserlerdir. En büyük şansımız ise kendilerinden pek çok haber erişen nice icracılar, virtüöz sazendeler ve hanendeler, sesin kaydedilmeye başlanmasından çok önce yaşamış olmalarına karşın Cemil Beyin, ses kaydı ile daha teknikler emekleme safhasında iken alakadar olması ve sayıları 150'yi bulan ve büyük kısmı en az besteleri kadar güçlü sanat eserleri olan kayıtlar doldurmasıdır. Şimdi Cemil Beyi ölümsüzleştiren bu hazinelerden birkaçını dinleyelim.

Tanburi Cemil Bey
"Şedâraban Saz Semâisi"

Tanburi Cemil Bey
"Nihâvend Sirto"

Sipsi ustası Halime Özke.





Macahel yaşlılar korosu.



Somut Olmayan Kültürel Miras

Kısa adı UNESCO olan Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu, 2003 yılında "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi"ni kabul etti. Bu sözleşme 2006 yılında TBMM'de görüşüldü ve Türkiye bu sözleşmeye taraf oldu. Böylece, meddahlık, Mevlevi sema törenleri, Karagöz, âşıklık geleneği, nevruz, geleneksel sohbet toplantıları, Alevi-Bektaşi semah geleneği, Kırkpınar yağlı güreşleri, mesir macunu festivali, Türk kahvesi, ebru, ince ekmek yapımı, çini sanatı, Hıdrellez, Dede Korkut, Türk okçuluğu, ıslık dili olmak üzere 17 başlıkta somut olmayan kültür mirasının ögeleri tespit edildi. Her sene bu sahadaki faaliyetleri cesaretlendirecek ödüller veriliyor. "Türkiye'de Yaşayan İnsan Hazineleri" sayesinde ise mahallî karaktere sahip zenginlikler gün yüzüne çıkıyor.

Ödüllerin verilmesinde bazı önemli ölçütler kullanılıyor. "Somut olmayan kültürel mirasın belli unsurlarını yeniden yaratmak ve yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip kişiler" olunması ilk parametre. Ayrıca kişinin ustalığını 10 yıldır icra ediyor olması, sanatını usta-çırak ilişkisi ile öğrenmiş olması, bilgi ve becerisini uygulamadaki üstünlüğü, konusunda ender bulunan bilgiye sahip olması, kişi veya grubun yaptığı işe kendisini adamış olması ve icra ettiği sanatın toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi, kendisinden sonra geleceklere bu beceriyi tevarüs ettirme eyleminin (çırak yetiştirmiş olması) bulunması gibi kriterlere bakılıyor.

2015 yılında "Macahel Yaşlılar Korosu," bu kapsamda ödül alarak 1500 yıllık bir geleneği kamuoyuna hatırlatmış oldu. Macahel, Artvin'in Gürcistan sınırına yakın dağlık yörede çok sesli şarkılar için kullanılan bir kelime… Yok olmaya yüz tutmuş bir gelenek olmasına karşın, bu şarkıları ihya etmek için İberya Özkan ve Bayar Şahin öncülüğünde 2001 yılında bir koro kuruluyor. Müzik geçmişi olmayan kişilerden oluşan bu koro, köy imecelerinde, düğünlerde Macahel geleneğini sürdürüyor.

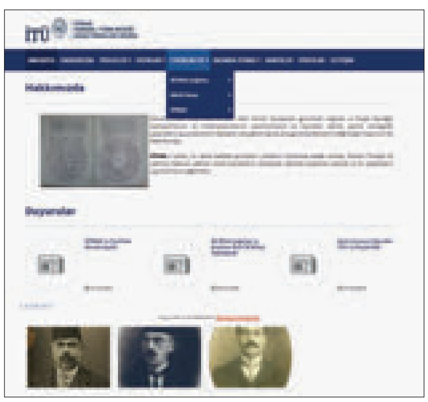
Yine mahallî bir müzik uğraşısı olan sipsi hoş bir teşvik ödülü ile hatırlandı geçtiğimiz ay. 72 yaşındaki Denizlili sipsi ustası Halime Özke, "Yaşayan İnsan Hazinesi" ödülünü Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın elinden aldı. Halime Özke, çocukluğundan bu yana dağda çobanlık yaparken büyüklerinden sipsiyi öğrenip geliştiriyor ve bir icracı olarak köy düğünlerine iştirak ediyor. Bu usul sipsi icracılarının sayısı azalmış durumda…

Özke, Teke yöresi türkülerinde sık kullanılan, küçük boylu üflemeli bir çalgı olan sipsiden bahsederken "Sipsi çalarken bütün dertlerim geçiyor. Bazen oynuyor, bazen ağlıyorum." diyor.

Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları

İTÜ'nün Müzik Teorisi Anabilim Dalı hocalarından Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün 2014 yılında kurduğu kısa adı OTMAG olan, İTÜ Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu, bazı özel arşivler üzerine tarihsel müzikolojiyi; edebiyat, tarih, siyaset bilimi, sosyoloji gibi diğer disiplinlerle birlikte ele alan çalışmalar yapıyor. OTMAG'ın kendi tarih yazım ekolünü oluşturmak gibi iddialı bir hedefi var. Grubun internet sitesinde amaç şöyle açıklanmış: "Osmanlı müzik araştırmalarına yön veren birincil kaynakların günümüze ulaşması ve birçok kaynağın tıpkıbasımlarının, transkripsiyonlarının yayınlanmasıyla bu kaynaklar üzerine yapılan monografik çalışmaların sayısında önemli ölçüde bir artış görülmüş; bu artış günümüz Osmanlı müzik araştırmalarına ivme kazandırmıştır. Grubun amacı, bu çalışmalara özellikle çeviriyazım yöntemini kullanarak destek vermek, Osmanlı Türkçesi ile yazılmış matbu ve el yazması müzik kaynaklarını inceleyerek, üzerine çalışmalar yapmak ve bu çalışmaların yayınlanmasını sağlamaktır." Grubun hedefleri arasında ayrıca Ali Rifat Çağatay, Rauf Yekta Bey, Ahmet Avni Konuk, Haşim Bey, Leon Hancıyan ve Dürrü Turan terekeleri üzerine çeviriyazım, inceleme, değerlendirme ve edisyon kritik çalışmaları yapmak, bu çalışmaların kitap olarak basımını ve terekelerden çıkan notaların icra edilmesini sağlamak yer alıyor.

otmag.itu.edu.tr





Geleneksel makam müziğinin güncel versiyonu: *İncesaz*

Akıllarındaki, gönüllerindeki müziği yapabilmek amacıyla bir araya gelen Murat Aydemir, Derya Türkan ve Cengiz Onural tarafından 1997'de kurulan İncesaz, pop müziğin ve güncel müziğin gidişatına uymadan, yalnız kendi bildiği yolda devam etti. Bir bakıma kendi müziğini, 'İncesaz müziği'ni yaptı ve yapmaya devam ediyor. Bu müzik, gelenekselden kopmayan, ama onu yeniden üretme bağlamında korku ve kompleksleri olmayan bir deneme, bir önerme...

İncesaz müziği, geleneksel makam müziğimizin bir devamı, güncel bir versiyonudur. Gerek sazlarımızda gerekse seslerimizde geleneksel üslubu korumak; geleneksel perde, makam müziğimizden ve bu müziğin estetiğinden kopmamak önceliğimiz oldu, bundan sonra da olacaktır. Bunları yaparken dünya müziğinin bin bir renginden yakışanı alıp birer tını, armoni veya ritim ögesi olarak kullanmaktan kaçınmıyoruz. Bu hem aşina olduğumuz hem yeni diyebileceğimiz bir kurgu oluşturuyor. Bu bağlamda İncesaz müziğinin kendine özgü bir tavrı olduğunu kabul edebiliriz. Ülkemizde, hatta dünyada müzik yelpazesinin çok uçlarında olmayan, yadırganmayan ve anlaşılan bir müzik yaptığımızı düşünüyoruz. Bununla birlikte dinlemek ve anlamak için emek isteyen, içinde pek çok detay ve katman barındıran, dinledikçe keşfedilen bir müzik icra ettiğimizi de söyleyebiliriz.

İncesaz bugüne kadar, büyük çoğunluğu kendi bestelerinden oluşan dokuz albüm yayınladı. Ayrıca geçmişle olan bağın yeniden kurulabilmesi için albümlerinde üstadların eserlerine yer verdi; bu tavır bundan sonra da devam edecektir.

Albümlerimiz, müzikal olarak geniş bir yelpazeyi kapsıyor. Bunlar arasında sözsüz müzik, şarkı ve türküler yer aldığı gibi, yaylı çalgılar dörtlüsü ve senfonik çalışmalarımız da var. Bütün bu zenginlikleri ve değişik tatları, İncesaz potasında eritmeye gayret ediyor, bu bağlamda sözlü ve sözsüz yeni eserler üretiyoruz. Ülkenin her köşesinde gördüğümüz teveccüh bizi çok mutlu ediyor. Konserlerimizi bütün Türkiye'ye yaymaya çalışıyor, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde konser vermeye devam ediyoruz.

—CENGİZ ONURAL

Yandaki QR karekodu okutarak İncesaz ile ilgili bir video seyredebilirsiniz.

Bir müzik terapisi seansı. tumata.com



Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu

Kısa adı TÜMATA olan Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu, 'en az 6 bin yıllık geçmişi olan' Türk musikisinin günümüze ulaşabilen repertuvarı, icra şekilleri, dansları, kıyafetleri ve dekorları, ruhsal ve sosyo-kültürel kaynakları ile müzik terapisinin uygulama malzemeleri gibi konularda çalışıyor.

1976 yılında merhum Rahmi Oruç Güvenç tarafından kurulan grup, İstanbul Üniversitesi Etnomüzikoloji Araştırma ve Uygulama Merkezine bağlı olarak sürdürdüğü faaliyetine, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde, Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Birimi olarak devam etti.

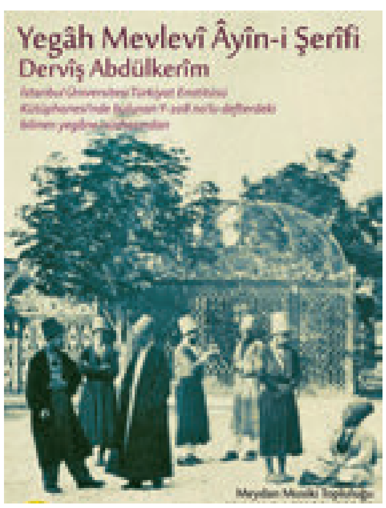
TÜMATA; Mannheim, Münih, Berlin, Zürih, Madrid, Barselona'da altı merkez kurdu ve Avusturya Rosenau'da müzikterapist yetiştiren bir okul açtı. Öte yandan Türk musikisinin tedavi değerlerini araştırmayı da amaçlayan ve Viyana'da bazı klinik çalışmalar yürüten TÜMATA'nın, immünoloji, nöroloji, kardiyoloji, onkoloji ve geriatri çalışmalarının yanı sıra engelliler konusunda da faaliyetleri var.

TÜMATA ayrıca 300'den fazla otantik Türk musikisi aletinden oluşan bir müze ve nota arşivine sahip...

Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler

Pera Müzesi Türk Müziği Konserleri, 2013 yılından beri Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca danışmanlığında hazırlanmaktadır. Serinin 39. konserinde, 19. yüzyıl ve sonrasında hatalı atıflarla yaygınlaşan, yanlış bestekârlara atfedilen ve Cumhuriyet devrinde yanlış bilgilerle literatüre giren 13 eser icra edildi. Koordinatörlüğü Sinan Sipahi, sunuculuğu Osman Nuri Özpekel tarafından gerçekleştirilen konserde Mustafa Doğan Dikmen, Harun Korkmaz ve Gizem Coşkun solist olarak yer aldı. Eserler, Aziz Şükrü Özoğuz (keman), Taner Sayacıoğlu (kanun), Lütfiye Özer (kemençe), Gamze Ege Yıldız (tanbur), Volkan Ertem (viyolonsel) refakatinde icra edildi. Harun Korkmaz'ın muhtelif yazma eser kütüphanelerinde, binlerce elyazması üzerinde çalışarak elde ettiği bilgilerin ürünü olan konserin broşüründe, icra edilen eserlerle ilgili belgeler yer aldı, bestekârlar hakkında bilgi verildi. Böylece bu eserler hakkındaki pekçok belge ilk kez sanatseverlerle buluştu.

Kayıp Yegâh Mevlevi Ayini bulundu



Başta Sadettin Nüzhet Ergun'un 1946'da yayınlanan antolojisi olmak üzere dinî musikiye dair kaynaklarda, uzun zamandır icra edilmediği için tamamen unutulduğu kaydedilen Derviş Abdülkerime'e ait Yegâh Mevlevi Ayin-i Şerifi, Harun Korkmaz'ın İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde muhafaza edilen Hüseyin Sadettin Arel Arşivini kataloglama çalışmaları esnasında bulundu. Böylece tekkelerin ilgasına (1925) kadar bestelenen ayinlerden elimize notasıyla intikal edenlerin sayısı 49'dan 50'ye yükseldi. Meydan Musiki Topluluğunun, geleneksel icra üslubunun inceliklerine uygun bir şekilde üzerinde çalıştığı Yegâh Ayini, Cumhuriyet tarihinde ilk defa Yenikapı Mevlevihanesinde icra edildi; tekke musikisi kültüründeki ifadesiyle ayin, meydan gördü.

Yegah Mevlevi Ayin-i Şerifi

İcranın Mecrası ve İstanbul'da Müziğin Kesişen Kimlikleri

Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsünün 2018 yılında başlattığı **"İstanbul ve Müzik Araştırma Programı (İMAP),"** çalışmalarını çokdisiplinli ve uluslararası bir konferansla taçlandırdı. 1-2 Kasım 2019'da Pera Müzesinde gerçekleştirilen **"İcranın Mecrası ve İstanbul'da Müziğin Kesişen Kimlikleri"** başlıklı konferansın temel amacının, şehrin farklı dönemlerinde, çeşitli grupların müziği alımlayışını, müziğin icrası ve tartışma kanallarını, bunların şehir içindeki hareketini ve şehre dair anlatılarını düşünmeye zemin oluşturmak olduğu açıklandı. İstanbul'da müziğin hangi dinî, seküler, askerî ortam ve mekanlarda oluştuğu; kimler tarafından icra edildiği, bestecileri ve müziği kimlerin desteklediği; halkın eğlencesinde ne şekilde yer aldığı; kent içindeki varlığı ve yaygınlığı; nasıl kağıda döküldüğü ve hangi terimlerle tartışıldığı gibi konuların farklı disiplinlerden araştırmacıların katılımıyla irdelendiği toplantının açılış konuşmasını müzikoloji sahasının duayenlerinden Prof. Dr. Martin Stokes yaptı.
Müzik araştırmalarına katkı sunması beklenen sunumların başında İstanbul'un Osmanlı musikisinin merkezi olması sebebiyle ortaya çıkan kültürel birikimi ele alan çalışmalar yer aldı. Müziğin icra edildiği mekanlar, çalgılı kahveler, sokak müzisyenleri, 1920'lerdeki caz müzik rüzgarının yanı sıra İstanbul Bektaşilerinin müziği ve "İstanbul'da Dersim Müziği" de konuşulan başlıklar arasındaydı. Konferans kapsamında ayrıca, İstanbul Araştırmaları Enstitüsüne bağışlanan Alâeddin Yavaşca ve Nuri Duyguer koleksiyonları üzerine yapılan çalışmaların detayları, arşivden örneklerle akademik camianın dikkatine sunuldu. "Hafıza-i Beşer: Osmanlı Yazmalarından Hikayeler" sergisi ile devam eden etkinlik, Osmanlı müziği konseri ve akabindeki kokteyl ile sona erdi.

KONFERANSIN BAZI BAŞLIKLARI

Erken Modern İstanbul'da Müzik
Zeynep Yıldız Abbasoğlu: Osmanlı İstanbulunda Timurlu İmgeleri: Müzğin Merâgî'si, Şiirin Nevâyî'si.
Ersu Pekin: Kadınlar, Albümler, Resimler: 17. Yüzyıl İstanbul'unda Kadın Müzisyenler
Namık Sinan Turan: Osmanlı İmparatorluğu'nda Puritenizmin Tasavvuf Kültürüne Müdahale Alanlarından Biri Olarak Semâ ve Müzik: Kadızâdeliler ve Meşâyih Arasındaki Mücadelenin Anatomisi

Şehri ve Mekanı Müzik Bağlamında Haritalandırmak
Onur Öner: Şehir ve Müzik: Geç Osmanlı Dönemi İstanbulu'nda Müzisyenlerin Hareketliliği
Süleyman Şenel: 20. Yüzyıl Başlarında Yapılan Plâk Kayıtlarından "Çalgılı Kahve Musikisi"nin İzini Sürmek
G. Carole Woodall: Cazı Haritalandırmak: Erken Dönem Cazın 1920'ler İstanbul'undaki Cazibesi ve Oluşturduğu Tehdit
Evrim Hikmet Öğüt: Sokaktan Yükselen Sesler: İstanbul'un Müzik Haritasında Göçmen Müzisyenler

Kültürlerarası Müzik
Mehmet Ali Sanlıkol: Bizans Neumatik Notasyonunda Osmanlı/Türk Müziği: Osmanlı/Türk Müziği ve Bizans Müziği Arasındaki Kültürel Farklılıkları Anlamak
Bülent Aksoy: Osmanlı Müzik Terimlerinin Ermeni Kilise Mugannileri Arasında Kullanımı
Ertuğrul Sevsay: Türk Tangolarının Kısa Tarihi ve Türk Müzik Sanatındaki Yeri





Alim Kasımov

Almanya'nın Aşağı Saksonya eyaletinde bir şehir olan Osnabrück'te 2005 yılından beri bir müzik festivali düzenleniyor: Morgenland Festival Osnabrück. Bu festival, geleneksel, klasik, avangard, caz ve *rock*a kadar geniş bir yelpazede müzik kültürüne katkı sağlıyor. Festivalin dikkat çekici taraflarından birisi, otantik tercihlerde bulunulması... Bu bağlamda İran, Irak, Suriye, Ürdün ve Türkiye'de koro ve orkestra projeleri gerçekleştirdi. 2013 yılında Erbil ve Süleymaniye'deki gösterilerle festival için 9 ülkeden 65 müzisyen Kuzey Irak'a davet edildi.

Geçtiğimiz yılın sürpriz konuklardan biri ise ünlü Azerî mugam sanatçısı Alim Kasımov idi. Dünyanın en güçlü seslerinden biri sayılan Alim Kasımov, eserleri ve yorumuyla UNESCO ödülü kazanmış bir sanatçı... Festivalde, klarnette Hüsnü Şenlendirici, kemençede Rauf İslamov ve bas üflemeli sörpanda Michel Godard, Alim Kasımov'un mugamına eşlik etti ve etkileyici bir performans ortaya çıktı.QR

Alim Kasımov ile ayaküstü küçük bir söyleşi yaptık.

Mugam musikisinde bir talebe nasıl yetişir. Hocasından neler öğrenir?

Bir talebe dinleyip tekrar ederek öğrenmeye başlar. Bir müddet sonra icap eden değişiklikleri hisleri ile yapar. Sonra hocası ona doğaçlama icranın inceliklerini belletir. Talebe hocasını taklit ederek öğrenmelidir. Bu aşamadan sonra eski üstadların icralarını dinleyerek onların sanat üslubunu özümsemeye ve kendi icrasına nakletmeye çalışmalıdır.

Ezberlediğiniz eserler var mıdır? Bunların sayısı çok mudur? Osmanlı Türk klasik musikisinde bir çırak bir üstaddan binlerce eser geçer ve onları ezberler. Ne kadar çok eser bilirse o kadar kıymetli kabul edilir. Bu sizin dünyanızda da var mıdır? Yoksa talebeye daha çok mugam ve o mugamı nasıl ifade edeceği mi öğretilir?

Ezberlediğimiz eserler/tasnifler elbette var, ancak bunların sayısı çok fazla değildir. Herkesin bilmesi icap eden birtakım eserlerdir bunlar.

Herşeyi ezbere mi okursunuz, yoksa güfteleri unutmamak için kullandığınız defterler var mıdır?

Hafıza çok mühimdir ve kişiye özgüdür. Unutunca deftere bakmak, küçük notlarla iş görmek kusur kabul edilir.

Klasik Azerbaycan müziğine milletin ilgisi, sanatkârların ilgisi ve devletin ilgisi, Sovyet dönemi ve sonrasında nasıl oldu?

Bizim özümüzde var olan mugamlar –her ne kadar kültürel bakımdan inkıtalar olduysa da– korunabilmiş ve günümüze aktarılabilmiştir. Bilhassa ilk devlet başkanımız Haydar Aliyev'in mugama kıymet vermesi ve mugamı desteklemesi, mugama olan merakı ve ilgiyi arttırmıştır.

"Gəzəlxan" filminde eser icrasında gördüğümüz irticalî şiir ve gazel birlikteliği bugün hâlen devam etmekte midir? Cevap evet ise bu geleneğin devam ettiği yerler neresidir? Sizin sanat hayatınızda bu gibi yerlerin etkisi oldu mu?

Hâlâ böyle mekanlar vardır, bu sanat devam etmektedir. Benim sanat hayatımda bu mekanların büyük etkisi olmuştur.

Dinî müzik bağlantılı bir eğitim aldınız mı? Azerbaycan klasik müziğinde dinî müziğin yeri nedir?

Dinî müzik bağlantılı bir eğitim almış değilim. Böyle bir eğitim musikimizde söz konusu değildir. Bizim 'mugam'lar sufi kültürü içerisinde de değerlendirildiğinden ve 'temizlenme, sabretme, rahatlama' gibi duyguları içerdiğinden bunun illa dinî çerçevede oluşması gerekmez. Biz şairlerimizin dinî mahiyetteki gazellerini de bugün mugam kültürümüz çerçevesinde rahatlıkla icra edebiliyoruz.

İnternet ve teknolojinin geleneksel müziğe etkisi konusunda fikirleriniz nelerdir?

Zamanımızda pek çok değeri kolay yoldan ve zahmetsizce elde ettiğimiz için bu değerlerin kıymetini çoğu zaman bilmiyoruz. Sanat değerlerimizin kıymetini düşüren bir durumdur bu. Ama artık sanatımızı dünyaya rahatça ve hızlı biçimde duyurabiliyoruz ki bunu, teknolojinin imkanlarına borçluyuz.

Türkiye'deki müzik gelenekleri ile ilgilendiniz mi? Türk klasik ya da halk müziği eserlerinden bir albüm yapmayı düşünür müydünüz?

Eskiden imkanlar kısıtlı olsa da, ulaşmak zor olsa da, Türkiye'de yayınlanan kasetleri bulmuş, getirmiştim. Evimizde bunları sürekli dinlemişizdir. Şimdilerde çok daha rahat bir şekilde kayıtları dinleyebiliyoruz, ilgi alanımızda olmaya devam ediyorlar. Hem klasik musikiyi hem halk musikisini severek dinliyorum. Bazılarını zamanında okumuştum da. Ancak albüm fikri benim için henüz çok yenidir. Üzerinde düşünmek ve görüş alışverişinde bulunmaya devam etmek isterim.



Morgenland Festival Osnabrück performansı



Alim Kasımov ve kızı Fergan Kasımov düeti



Cüneyd Kosal Türk musikisi nota arşivi İSAM'da

Türk müziğinin ustalarından Cüneyd Kosal'a ait nota arşivi, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Klasik Türk Müziği Yönetmenliği ve İSAM Kütüphanesinin iş birliğiyle erişime açıldı. 150.000 notanın yanı sıra el yazması ve matbu nota kitaplarının yer aldığı arşivin tasnifi ve düzenlenmesi Cüneyd Kosal tarafından yapılacak.

3 Kasım 1931 tarihinde, İstanbul'un Sultanahmet semtinde dünyaya gelen Kosal, tahsilini Bolu Feyz-i Cumhuriyet İlkokulu, İstanbul Şişli Ortaokulu ve Zonguldak Mehmet Çelikel Lisesinde tamamladıktan sonra İstanbul Tıp Fakültesine başladı. Fakat musikiye verdiği önem sebebiyle tahsilini yarım bıraktı. Annesi Sacide Hanım, musiki ile meşgul olmuş, bir müddet konservatuvara devam etmiş sanatkâr ruhlu bir hanımdı.

İlkokul yıllarından itibaren güzel bir sese sahip olduğu için çevresinden teşvik gören Cüneyd Kosal, lise son sınıfta eline geçen kanun sazını çok sevdi ve kısa zamanda bildiği şarkıları çalabilecek duruma geldi. Üniversite yıllarında ses sanatçısı olarak Üsküdar Mûsiki Cemiyeti ile Üniversite Korosunda ve özel topluluklarda çalışmalarını sürdürdü. Üniversite Korosu Şefi Nevzat Atlığ, Kosal'ın kanun çaldığını öğrenince onu sazendeler arasına aldı. Bunun üzerine Kosal ses sanatçılığını bıraktı. Askerlik hizmetinden sonra İstanbul Radyosu müzik yayınlarında memur olarak görev aldı. Nişâbûr makamında bir Mevlevi ayini, üç saz eseri, Ferahnak Âşiran makamında beste, ağır semâî, yürük semaîden oluşan bir taksim, bir durak, altı şarkı, iki köçekçe ve 68 ilahi olmak üzere toplam 84 eseri mevcuttur. Yapı Kredi Bankası Yayınları tarafından yayınlanan *İlahiler,* Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan *Yunus İlahileri Güldestesi,* Marifet Yayınları tarafından basılan *99 Makamda İlahiler* olmak üzere üç kitabı vardır. Sertaç Tezeren tarafından hazırlanan "Cüneyt Kosal: Sanatı ve Hayatı" başlıklı tez, daha sonra kitap hâlinde neşredilmiştir.





Niyazi Berkes'in Kahire hatıraları, Ekim 1965*

Alaturka – Alafranga

Başı-kapalılarla başı-kabaklar gibi, bir de alaturka müzik sevenlerle alafranga müzik sevenler ayırımı var. Bu ikinciler başı-kabaklardan da az. Bizde olduğu gibi bu iş burada da büyük bir dava. Ve kaybedilmeğe mahkum bir dava.

Aydın ve ilerici kişiler Batı müziğini sokmağa çalışıyor. .. Batı müziği taraftarlarının tezleri bizdekilerin aynı. Yalnız bir noktada ilginç bir fark var. Bizdekiler, eski müzik Türk müziği değil, Araplardan gelme diyorlardı. Mısır aydınları bunun tersini söylüyorlar. Bu müzik bizim ulusal müziğimiz değil, başımıza Türklerin sardığı bir belâ, .. biz kendi ulusal müziğimize dönmeliyiz, diyorlar. Tabiî ikisi de yanlış. Yalnız bu terim işinde biz, daha elverişsiz durumdayız; çünkü biz kendimiz bile bu müziğe "alaturka" demiyor muyuz? E, ne demek bu? "Türkvarî" müzik demek değil mi? Bu terim işinde Araplar daha haklı yanda. Bu, bizimkilerin hiç aklına gelmemiştir.

.. 1958'de Kahire radyosu bir yandan Batı müziği çalmağa, bir yandan da bu müziği alıştıracak açıklayıcı konuşmalar yapmağa başlıyor. Derken dinleyici tepkilerini öğrenmek geliyor akıllarına. Bir de anket sonuçları geliyor ki felâket. Üniversiteli genç kızlar bile, "Biz Batı müziği istemeyiz. O bizim müziğimiz değil. Biz şarkılar isteriz" diyorlar. Hatta üniversite profesörleri içinde, "Ben Mozart'tan Beethoven'den anlamam" diyenler var.

* Niyazi Berkes, *İslamlık, Ulusçuluk, Sosyalizm,* İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2.baskı 1975, s. 59-60.



Beethoven'in 5. Senfonisi

Müzik, tarih ve simge

Beethoven'in Pastoral Senfonisinin (Senfoni No: 5, Do Minör Op. 67) eşine ender rastlanır bir hikayesi var. Klasik müziğin insanı dinginleştirdiği ve sakinleştirdiği kanaati çokça dile getirilir, oysa bu senfoni yüksek bir gerilim ile dinleyeni dinçleştiren ve ayağa kaldıran bir motivasyona sahip. Bunu Beethoven'in "kadere başkaldırısı" olarak açıklayanlar var. Çünkü senfoninin yazılma süreci Beethoven'in 1789 yılından itibaren yavaş yavaş artan sağırlığı dönemine denk geliyor. Beethoven, senfoninin ilk dört notasını, arkadaşı Avustralyalı yazar Anton Schindler'e şöyle anlatır: "Kader kapıyı böyle çalar!" Bu ilk dört notanın senfoninin bütün ana fikri olduğu söylenir. Üç kısa bir uzun dört sesten oluşan bu motif üç nokta bir çizgi (. . . -) olarak yazılıyor ve mors alfabesinde V harfine tekabül ediyor. Bu harfin latince "victoria" (zafer) anlamına gelmesinden dolayı esere "Zafer Senfonisi" de denmiştir.

Senfoninin, bu çağrışımları ve hissettirdiklerinden dolayı kültürel ve politik bir dönüşüm simgesi haline gelmesi, II. Dünya Savaşı sırasında Churchill sayesinde olur. II. Dünya Savaşı başladığında Denizcilik Bakanı, 1940'ta İngiltere başbakanı olan Sir Winston Churchill, Nazi Almanyasının işgali altındaki bölgelerde direnişi teşvik etmek ve politik bir motivasyon oluşturmak maksadıyla işaret parmağı ile orta parmağını kaldırarak zafer çağrışımlı V işaretini o kadar sıklıkla yapar ki, Nazilere karşı zaferin simgelerinden birisi olur.

O dönemler Belçika'da Fransızca yayın yapan BBC'nin başkanı Victor de Laveleye, bu işaretin yaygınlaşması için özel çaba sarfeder, "V for Victory" (Zafer için V) isimli bir kampanya başlatır. Bu kampanya ile birlikte sürekli olarak Beethoven'in 5. Senfonisinin ilk dört notası çalınır.



Prehistorik dönemin müzik taşları

Sıradışı arkeolog Dr. Jean-Loup Ringot'un bulduğu prehistorik dönemden kalma taş müzik aletleri ile yaptığı performans sosyal medyada ilgi görüyor. Ringot'un *lithophone* adını verdiği çeşitli büyüklüklerdeki taşlara yine bir taş sürterek çıkardığı melodiler, bu taşların nasıl kullanıldıklarını gösteriyor. Uzmanlık alanı tarih öncesi dönemlerde kullanılan müzik aletleri (flüt, davul, litofon ve diğer enstrümanlar) olan Dr. Ringot, kemik ve odundan yaptığı imitasyon müzik aletleri ile de performanslar sergiliyor.

Arkeolog Dr. Jean-Loup Ringot'un prehistorik dönem taş çalgıları performansı



Kanadalı Türk halk müziği sanatçısı: Brenna MacCrimmon

Kanada Ontario'dan başlayan eşine ender rastlanır bir yolculuk hikayesi var Brenna MacCrimmon'un. Toronto Üniversitesinde etnik müzikoloji dersleri alırken bağlama öğrenmeye başlaması ve Türkçe albümler dinlemesiyle hayatı değişen MacCrimmon bu durumu "Aniden duygusal bir bağ oluştu" diyerek açıklıyor. Şimdilerde o çok iyi Türkçe konuşan, halk müziği türküleri özellikle Rumeli türküleri alanında uzmanlaşmış bir sanatçı... Yolculuğunun başında Trakya'yı ve Balkanların her yerini karış karış dolaşarak unutulmaya yüz tutmuş halk müziği ürünlerini araştıran sanatçı, "Balkan, Rumeli ve Türk müziği tınıları beni kendine çekti ve yavaş yavaş incelemeye, öğrenmeye başladım" diyor.

Bir derginin "Rumeli Türküleri deyince akla gelen ilk isimlerdensin. Bir Kanadalının Rumeli Türküleri ile bu denli anılmasını nasıl değerlendiriyorsun?" sorusuna MacCrimmon şöyle cevap veriyor:

Öncelikle bunu duymak benim için büyük bir onur... Ne yaptım ki bu iltifata layık oldum. Bu benim için çok güzel ve dokunaklı bir şey. Duygulanıyorum aslında böyle iltifatlar alınca. Dışardan birisi olarak o bölgelerin kültürünü ve zenginliğini bilemiyor olabilirim ama dışarıdan bakan birisi olunca da farklı bakış açılarına, perspektiflere sahip oluyoruz. Örneğin, Türk bir arkadaşımla Yunan müziği konuştuğumuzda bütün Yunan müzikleri bize aittir, Yunan arkadaşımla Türk müziğini konuştuğumda ise bütün Türk müzikleri bize aittir deyip sahipleniyorlar. İki kültür de birbirlerine bağlı kültürler olduğu için haklılar aslında. Tabi bu demek değil ki diğeri ötekinden daha üstündür. Bu kültürler birbirlerini her zaman kapsarlar ve beraber gelişirler.

"Türkçede şarkı için 'söylemek' denir ancak türküde bu 'okumak' oluyor. Türküler sence neden okunur?" şeklindeki bir diğer soruya ise şöyle cevap veriyor:

Bayıldım bu soruya! Şarkı söylemek dediğinizde o şarkı büyük ihtimalle başka birisi tarafından bestelenmiştir. Türkü okumak ise eminim konuya hâkim birileri tarafından, yani o türküyle ilgili gerçek bilgisi olan kişiler tarafından okunmuştur ve o şekilde kalmıştır. Türküyü okumak için hissetmek gerekiyor. Satırlar ve kalpler arasında olan kişilere hitap ediyor. Türkü okuyarak aslında orada önceden olan bir şeyleri günümüze ulaştırıyoruz.

Fatih Akın'ın yönettiği "İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek" adlı filmde anonim bir eser olan "Penceresi Yola Karşı" ve "Ben Bir Martı Olsam" adlı türküyü, "Elveda Rumeli" dizisinde de "Ediye" şarkısını seslendiren soprano ses tonuna sahip MacCrimmon, Selim Sesler'le kurdukları Karşılama adlı grup ve aynı isimli türkü albümü ile 1998 yılında June Ödülünü kazandı.

Brenna MacCrimmon'un "Kulak Misafiri" albümü.



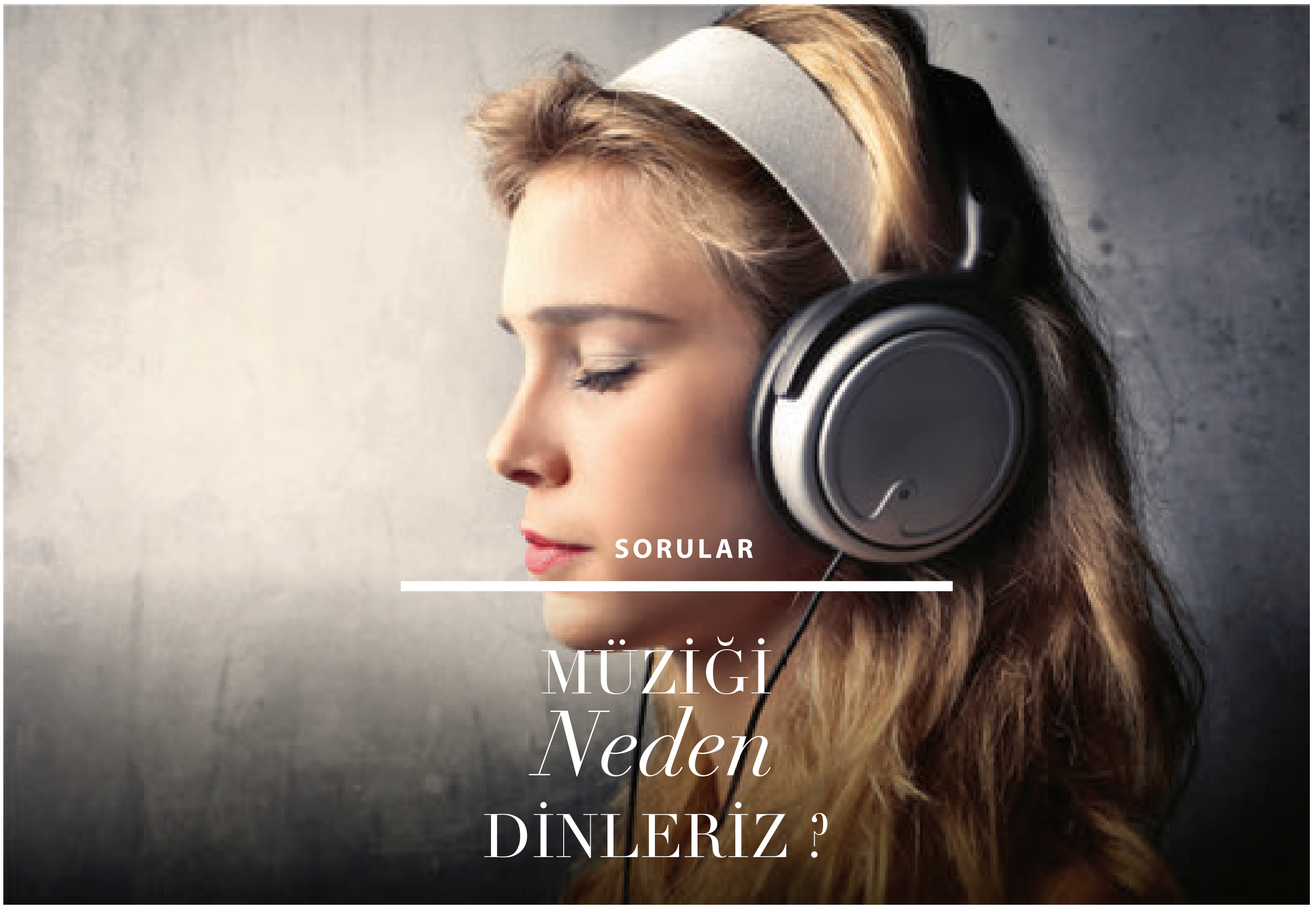
Viyana Flarmoni Orkestrası

Dünyanın en prestijli orkestralarından olan ve 1842 yılında kurulan Viyana Filarmoni Orkestrası, bütün arşivini 1 milyon dolar karşılığında dijital platforma taşımaya karar verdiğini açıkladı. Orkestra yönetimi tarafından yapılan açıklamada, aktarım için gerekli bağışın Birgit Nilsson Vakfı tarafından yapıldığı ve bunun dünya klasik müzik tarihinde yapılmış en cömert bağış olduğu belirtildi. Üyeleri tamamen erkeklerden oluşan ve kendi seçim sistemine, kendi yönetim şekline sahip, tamamen bağımsız bir orkestra olarak birlikte çalışacağı solistleri kendi seçen Viyana Filarmoni Orkestrası, bir dizi değişikliğe de gideceğini açıkladı.

Eski defterler açıldıkça da Viyana Filarmoni Orkestrasının tarihine dair mevcut bilgiler tazeleniyor, yeni bilgiler de açığa çıkıyor. Arşivinde Bruckner, Brahms gibi büyük bestecilerin eserlerinin ilk seslendirilişinin, el yazılarıyla yazdıkları kompozisyonların, çok değerli enstrümanların hikayeleri bulunuyor.

Orkestra başkanı Andreas Grossbauer yaptığı açıklamada şu anki arşiv bölümünün çok küçük olduğuna değindi, 'Değişmek ve dijital arşivimizi oluşturarak öğrencilere ya da öğrenmeye gelen herkese Viyana Filarmoninin tarihini açmak istiyoruz' sözleriyle katı kuralları ile bilinen Viyana Filarmoni Orkestrasının bir değişim sürecine girdiğini hissettiriyor.

Orkestra, 1939 yılından beri Wiener Musikverein'de her yıl 1 Ocak'ta 'bir yılbaşı klasiği' olarak anılan geleneksel "Yeni Yıla Merhaba konserleri"ni veriyor.



SORULAR

MÜZİĞİ *Neden* DİNLERİZ ?

Müzik, doğduğumuz andan itibaren hayatımızda... Annelerimiz, bizi teskin etmek amacıyla ya da sükunet içerisinde uyumamız için ninni söyler ve –ninninin bizi davet ettiği her ne ise- bütün bebekler buna uyar. Hayatımızın bu dönemlerinden itibaren müziğin teskin ve sükunet için gerekli olduğunu düşünürüz. Peki ama neden daha sonraki dönemlerimizde hüzün, kızgınlık, sitem, nefret gibi başka duyguları besleyen müzikler de dinleriz?

Oxfordlu iki akademisyen, Adam J. Lonsdale ve Adrian C. North, 189 üniversite öğrencisinin katıldığı bir araştırma ile bu soruya cevap bulmaya çalışmış. Açık uçlu sorularla yapılan anketin ardından bazı bulgular elde etmişler. Yorumlanan bulgulara göre, insanlar duygularını destekleyen, onları harekete geçiren etkinliklere karşı derin ilgi duymaktadır. Bunun gündelik hayattaki karşılığının tam olarak ne anlama geldiği bilinmese de, his olarak "Kendimden birşey buldum" cümlesi ile açıklamalar yapılır. Geçmişte yaşadığımız bir olay ya da durum karşısında hissettiğimiz, bilincimizde arka plana atılarak kayda alınmış olan duygular müzik dinleme esnasında bir düğmeye basılmış gibi uyanıverir ve harekete geçer. Müzikle birlikte o hatıra esnasında hissettiklerimiz açığa çıkar; hatırayı çamaşır ipine benzetirsek, mandalla o ipe asılmış olan birçok unsur, an, mekan, kişi, aşama, süreç, olaylar zinciri, hatta o anda temas edilen kokular dahi müzikle birlikte 'tahattur' edilir. Elbette, çok kısa bir anda, rafine edilmiş şekilde bu tezahür gerçekleşir. Geçmişteki hadise veya durum esnasında hissettiklerimiz, başka tecrübelerin yaşanmışlığıyla birlikte bizde daha farklı etkiler oluşturur. Müzik bize ihtişamlı bir duygular armonisi yaşatır. O hatıra, üzüntü sebebi ise dinlediğimiz müzikle birlikte daha da hüzünenir, efkarlanır, dertleniriz. Şayet o hatıra mutluluk sebebi ise daha da neşelenir, enerji dolar ve keyifleniriz.

Lonsdale ve North'un bulgularına göre "Neden müzik dinleriz" sorusu %95 oranında "Ruh hâlini yönetmek için" cevabı ile karşılık buluyor. İnsanlar içinde bulunduğu duygu durumunu değiştirmek, olumlu duygularını arttırmak, motive olmak için müzik dinliyorlar. Katılımcılar, müziğin kendilerini mutlu ettiğini, neşelendirdiğini ve daha iyi hissettirdiğini ifade etmiş. Kendi duygularımızı etkilemek istediğimizde, yaşadığımız duyguların derecesini arttırmak ya da azaltmak için müziği bir araç olarak görüyoruz. Ayrıca müzik, bir rahatlama, olumsuz duygularla başa çıkma yöntemi olarak da kullanılıyor.

"Bir işle uğraşırken arka plan sesi olarak müzik dinlemek" %75 oranında karşılık bulmuş. Ayrıca %60 oranında "müzikal etkinliklere katılarak", %57 oranında "keyif almak için", %40 oranında "zihni dağıtmak için", %34 oranında "geçmişi düşünme aracı olarak", %25 oranında "sosyalleşme aracı olarak" müzik dinleniyor.

Müzik, yaptığımız bir iş ya da etkinlikte bize eşlik eden ikincil faaliyet olarak hayatımızda yer ediniyor.

Kaynak: onlinelibrary.wiley.com sitesi içinde: www.kisa.link/N1er



SORULAR

MÜZİK BEYNİMİZİ *Neden* ETKİLER?

Müzik dinlerken ezgi, makam, enstrüman sesi gibi kompleks sesler beynimizde nasıl bir işlemden geçiyor? Nörobilimcilere göre müzik dinlemeye başladığımızda beynimizin neredeyse bütün bölümleri etkilenir. İlk olarak müzik, işitsel kortekse ulaşarak burada en temel unsurlarına (perde, tını, süreklilik vs.) ayrıştırılır. İşitme korteksi, müzikal bilgi akışını parçalarına ayırabilmek için beyincik (serebellum) ile birlikte çalışır. Beyincik, amigdala (beynin duygusal merkezi) ve ön (frontal) lobla bağlantılıdır. Müzik dinlerken beyindeki zevk merkezi olan nükleus akumbens harekete geçerek iyi hissetmemizi sağlayan nörokimyasal dopamini serbest bırakır. Bu, çok sevdiğimiz bir şeyi yerken veya orgazm olurken salgılanan kimyasaldır. Ayrıca, müzik dinlerken beyinde endorfin de salgılanmaktadır. Bilindiği üzere ağrı çekerken ya da stres hâlindeyken endorfin salgılanması artar ve endorfin doğal bir ağrı kesici gibi çalışır.

Stanford Üniversitesi Tıp Fakültesi doktora sonrası araştırmacısı Daniel Abrams "Müzik zevklerimizin farklılıklarına rağmen, beynin müziği deneyimlemesi çok tutarlı bir şekilde gerçekleşmektedir" diyor. Müzik eğitimi almamış olan ve araştırmaya katılan denekler, fMRI beyin taramasından geçerken dört senfoni dinlediler. Müziğin bütün katılımcıların beyninde hemen aynı etkiyi yaptığı tespit edildi: Hareket, planlama, dikkat ve hafızaya dâhil olan beyin bölgeleri faaliyete geçmişti. Bu çalışma, müzik dinlemenin beyinde herhangi bir sesten daha farklı biçimde işlendiğini göstermiştir.

Nörobilimci Valorie Salimpoor'un yürüttüğü araştırmanın Nature'da yayınlanan sonuçları ise şunlar: Müzik soyut bir tetikleyici olduğundan özlem duygularını uyandırabilir. Otonom sinir sistemi aktivitesinin psikofizyolojik ölçümlerinde, müzik dinlerken endojen dopaminin salgılandığı bulundu. Aynı dinleyiciler üzerinde fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme kullanıldığında nükleus akumbens adlı beyin bölgesinin müzik dinlerken en fazla tepkiyi veren yer olduğu anlaşıldı. Bu sonuçlar, müziğe tepki olarak duyulan yoğun hissin dopamin salımına yol açabileceğini göstermektedir.

Profesyonel müzisyenlerin beyin taramalarında, belirgin olarak, daha fazla simetrinin, motor kontrolünden sorumlu daha büyük alanların, işitsel işlemin, mekansal koordinasyonun ve daha gelişmiş korpus kallosumun olduğu görüldü. Korpus kallosum, beynin iki tarafını birbirine bağlayan ve iletişim sağlayan sinir lifleri bandına deniyor. Yani bir müzik aleti çalmayı öğrenmek, beyniniz için her yaşta yapabileceğiniz en iyi şeylerden biri olarak görünüyor.

Peki beste yaparken beyinde neler olmaktadır? 17 besteci üzerinde yapılan bir araştırmada, besteleme sırasında beynin görsel ve motor bölgelerindeki bağlantının azaldığı, buna mukabil beynin diğer bölgelerindeki bağlantıların arttığı görülmüş.

Müziğin beyin işlevlerini geliştirdiği birçok araştırma ile ortaya konmuştur.



SORULAR

MUTSUZKEN *Neden* HÜZÜNLÜ ŞARKILAR DİNLERİZ?

Bilim insanlarına göre depresif dönemlerimizde hüzünlü şarkıları neden dinlediğimiz hususu sandığınız gibi olmayabilir. Müziğin insanların ruh hâli üzerinde güçlü bir etkisi olduğu elbette biliniyor. Mutlu ve şen şakrak hissettiğimiz bir anda dahi, dokunaklı bir şarkıya denk geldiğimizde modumuz değişebilir ve yüzümüz düşebilir; mutsuzken dinlediğimiz hareketli bir şarkı yüzümüzde ânında güller açmasına neden olabilir. Çoğumuz için olağan olan bu durum, depresif insanlar için nasıldır?

Depresyon tanısı konmuş kişilerin sağlıklı kişilere göre hatırı sayılır bir oranda eğlenceli şarkılar yerine hüzün verici şarkılar dinleme eğiliminde olduğu 2015 yılında yapılan bir araştırma sonucunda ortaya konmuştur. Kendilerine bunun nedeni sorulduğunda, düşük modlarını devam ettirmek arzusu içinde oldukları cevabını vermişler. Aynı bulguları elde eden ve 2019 Şubat ayında *Emotion* adlı dergide yayınlanan makalede ayrıca depresyondaki insanların hüzünlü şarkıları olumsuz duygularını devam ettirmek için değil, söz konusu şarkıları dinlendirici hatta moral yükseltici buldukları için dinlediklerine dair bazı bulgular dile getirildi. University of South Florida menşeli bir ekip tarafından yayınlanan bu makalenin temelini oluşturan çalışma, depresyon tanısı konmuş ve konmamış (kontrol grubu) 38'er lisans öğrencisi kadın denekle gerçekleştirilmiş. Çalışmanın ilk kısmında, 2015'teki makalede olduğu gibi, deneklere hüzünlü, hareketli ve nötr şarkılardan 30'ar saniyelik kısımlar dinletilmiş ve kendilerine hangi şarkıları bir daha dinlemek istedikleri sorulmuş. Depresyondaki deneklerin hüzünlü şarkıları tekrar dinlemek istedikleri görülmüş.

Diğer taraftan ikinci kısımda katılımcılara enstrümantal film müziği, hareketli müzik, hüzünlü müzik, gerilim müziği, nötr müzik, yüksek ve düşük enerjili müziklerden oluşan 10 saniyelik kısa varyeteler dinletilmiş ve aynı şekilde hangi müzikleri yeniden dinlemek istedikleri sorulmuş. Son olarak, bütün katılımcılar bütün müzikleri bir kez daha dinlemiş ve kendilerinden dinledikleri müziklerin ruh hâlleri üzerindeki etkilerini açıklamaları istenmiş. Sonuçta, depresyondaki deneklerin kontrol grubu deneklerine oranla canlı müzikler yerine hüzünlü ve düşük enerjili müzikleri seçtiği görülmüş (gerilim müziklerini değil). Araştırmanın sonuçlarına göre, depresyondayken hareketsiz, düşük enerjili ve hüzün dolu şarkılar dinleme tercihinin kökeninde acıyı ve mutsuzluğu arttırmaya çalışma arzusu yerine daha sakin bir ruh hâline kavuşma isteğinin yattığı değerlendirmesine varılabilir.



SORULAR

ANLAMADIĞIMIZ HALDE *Neden* YABANCI ŞARKILAR DİNLERİZ?

Cevabı kesin olarak bilinmeyen bir etkinlik: "Neden tek kelimesini bile anlamadığımız bir dilde müzik dinleriz?"

Mesela dikkat çekici bir örnek olarak, Luis Fonsi'nin "Despacito ft. Daddy Yankee" adlı İspanyolca şarkısı, YouTube kanalında 6,3 milyar izlenme ile dünyanın en çok tıklanan videosu… Acaba neden farklı dilde bir müzik dinleniyor?

Belki de sorunun böyle ifade edilmesi yanlış… Sorunun arka planında 'dil' ve 'müzik' aynı aile olarak ele alınıyor gibi görünüyor. Müziğin de kendi başına bir dil olduğunu, kendine özgü cümleler kurduğunu, kendi alfabesi olduğunu ve muhatabının iç dünyasına duygu aktarımı yaptığını kabul edersek, sorulan soruda bir hata olduğu düşünülebilir.

Müziği oluşturan enstrümanlar, notalar, tempo, akış, ses, bas, his ve armoni (uyum) gibi ögelerin hepsinin ciddi bir duygu iletim kabiliyeti var. Dans etmekle, ağlatmakla, güldürmekle, korkutmakla, kısacası bizi harekete geçirmekle ilişkisi var.

Son yıllarda müzik endüstrisinin, başarısı kesinleşmiş bazı formüller uyguladığını söyleyebiliriz. Melodinin yapısı, kullanılan enstrümanlar ve müziğin armonik yapısı ile bu müziğe giydirilen görüntüler bütünleştiğinde, renkler, hareketler, mankenler, mimikler, bedenler, yüzler… müziğin frekans ve armonisi ile birleşiyor ve temas kuranlarda reddedilmesi zor bir iç bağ tesis ediyor. Bu bağ, dinleme etkinliğini sürekliIeştirmeyi talep ediyor. Sadece bir kere dinleyip doyuma ulaşmak asla mümkün olmuyor, gün içinde sürekli dinlemek isteyen bir iç ses talebi ile tüketicinin en üst seviyede tüketmesini sağlayacak bir haz akışı oluşturuluyor. Bu durum, tıpkı dilimizin tat alma duyusu gibi, müzik kanalıyla tatmin sağlayan, heyecan ve haz oluşturan bir araçtan bahsetmemizi gerektiriyor.

Bu noktada, sadece kulak vererek dinlemek ile görsel bir seyir ile dinlemek arasında da tüketim kültürü açısından bir fark olduğunu söylemek gerekiyor. Müzik endüstrisi, müzik yapmak kadar o müziğe giydirilecek kliplere de büyük yatırım yapıyor. Bu klipler özel bir formül uygular gibi, dans, gizem, şehvet, haz, tutku gibi kışkırtıcı duyguları oluşturuyor, harekete geçiriyor ve inşa ediyor. Müziğin melodisi ile birlikte tasarlanan özel eserler gibi düşünebiliriz video kliplerini. Üzerinde ses mühendisleri ve görüntü mühendislerinin çalıştığı, şarkıcı ya da sanatçıdan bağımsız bir üretimden bahsediyoruz. Ses mühendisleri, ses aralıklarını ve frekansları istenen düzeyde tutuyor, görüntü mühendisleri renkler, kontrastlar ve hareketler üzerine çalışıyor. Dinlenen şarkı 'yabancı' olmuyor; tam tersine içimizde karşılığını bulan çok tanıdık bir şeye dönüşüyor.



MÜZİĞİN KÖKENİ

BANU MUSTAN DÖNMEZ



Müzisyenler. Tören alayı ortostatı. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

MÜZİĞİN kökenine ilişkin akademik çalışmaların, Avrupa ve ABD gibi müzikolojide belirli bir yol katetmiş coğrafyalarda daha sistematik olarak ele alındığı bilinir. Ancak bu, Batı dışı coğrafyalarda müziğin ne olduğu üzerine felsefi bir tartışma ortamının olmadığını göstermez. Batı akademisinin 'mitoloji', 'felsefe', 'bilim', 'din', 'sanat' gibi entelektüellik alanlarını, belirli özellikleri yönüyle dikkatli bir biçimde birbirinden ayırmasından ve sistematize etmesinden kaynaklanan düşünce geleneği, kendine özgü bir mesele olan 'müzik' hakkında da daha sistemli bir düşünsel çaba yürütmesini sağlamıştır.

Müzikoloji, bir disiplin olarak 19. yüzyıl Almanyasında Guido Adler tarafından kurulmuş olsa da insanlık daha önce de müzik üzerine düşünüyordu: Konfüçyüs'ten Mevlana'ya, Plutarkhos'tan Pisagor'a ve Farabî'ye pek çok düşünür müzik üzerine söz söylemiş, metin yazmıştır. İşte bugünün müzikolojisi, kökeni de dâhil olmak üzere müziğin her alanına ilişkin kadim düşüncelerin tohumları sayesinde yeşermiştir.

MÜZİKOLOJİK PERSPEKTİF

Müzikoloji literatüründeki kavramlardan biri olan 'müziğin kökeni'ni tek bir cümle ile özetlemek gerekirse şöyle bir tanım yapılabilir: "'Müziğin kökeni' kavramı; müzik sözcüğünün etimolojisi ve tanımı, müziksel ögelerin neler olduğu, müziğin doğuşu, ontolojisi, bağlamları, işlevleri, çalgılarla ilişkisi, Batı ve Batı dışı (*non-Western*) kültürler içindeki varlığı, hayvan ve insan evrimine bağlı gelişimi, fiziksel ve akustik temelleri, kültürle ilişkisi gibi birçok soru, sorun ve yanıtı" içerir.[1]

'Müziğin kökeni' kavramı için tek cümlelik bir tanım kurguladıktan sonra müziğin kökeni hakkındaki bilimsel literatür ve tartışmalar üzerinde durabiliriz. Müzikolojik perspektiften, müziğin kökeni sorunsalı hakkındaki tartışmalar, şu şekilde gruplandırılmalıdır:

Müziğin tanımı ve ontolojisi üzerine yapılan çalışmalar

Müziğin doğuşu ve evrilmesi üzerine yapılan çalışmalar

İlham perileri. Musée du Louvre.



Her iki gruba ana hatları ile göz gezdirmek yerinde olacaktır.

MÜZİĞİN TANIMI VE ONTOLOJİSİ

Müziğin ontolojisi (varlığı), 'müziğin fiziksel ontolojisi' ve 'müziğin kültürel ontolojisi' olmak üzere iki bölümde ele alınmalıdır.[2] Müziğin fiziksel ontolojisi; bir anlamda müziğin maddi varlığının arandığı alandır. Müziğin maddi varlığı, fiziksel olaylar ve matematiksel formüllerle ifade bulmaktadır. Müziğin fiziksel kökenini sesler oluşturduğuna göre, seslerin oluşum koşulları da bir hava titreşimi ve bu titreşimi algılayabilecek bir kulakla ilgilidir. İşte bu sorunsalın detayı, sesin fiziksel kökeni ile ilişkilidir. Alıcı olarak insan; 'ses kaynağı', 'iletici ortam' ve 'zamansal boyut'un varlığı hâsıl olduktan sonra frekansı 20-20.000 *hertz* arasındaki sesleri algılar.[3]

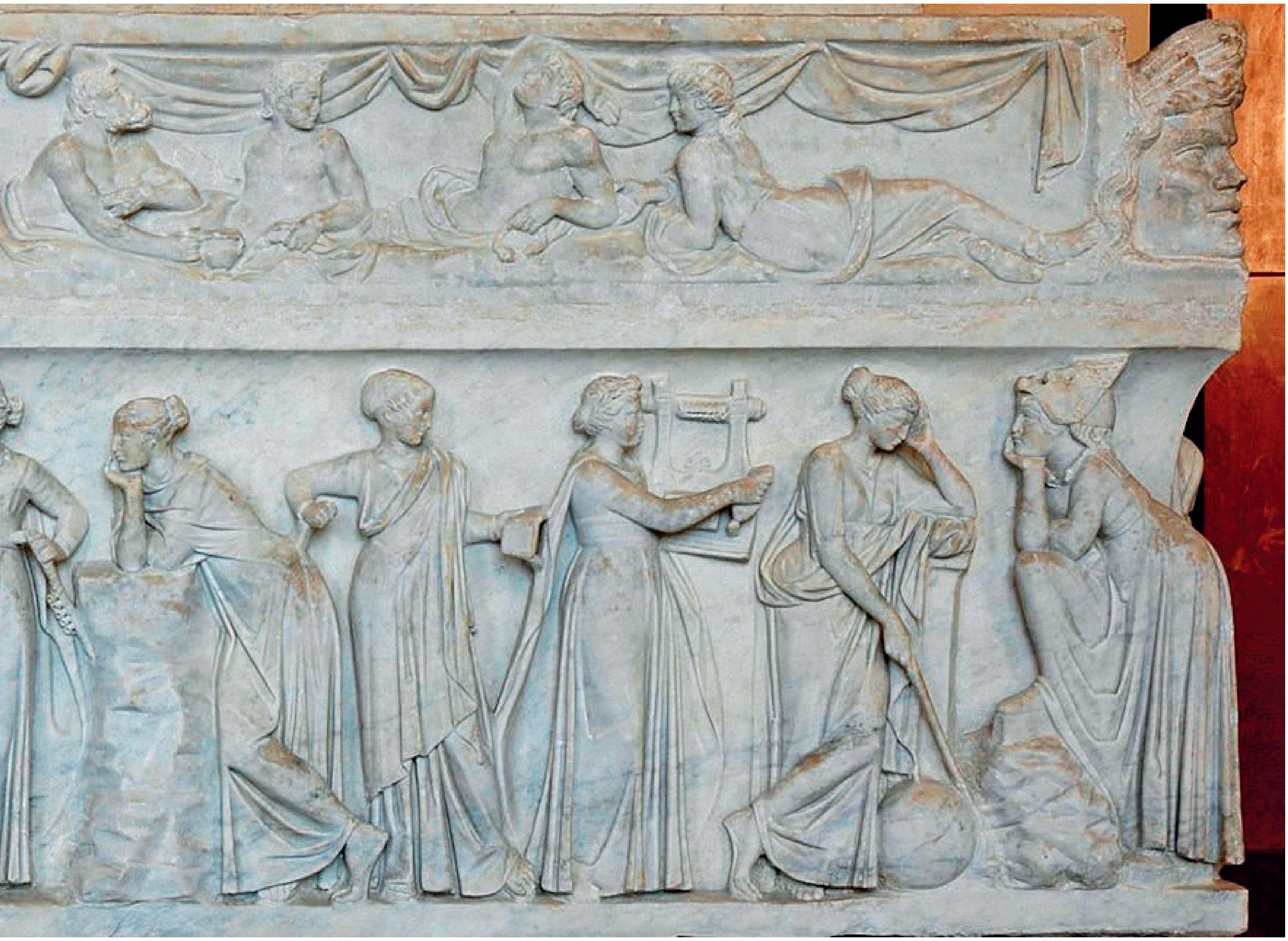
Kültür, insana ait olan ve kişiden kişiye, nesilden nesle aktarılan/öğretilen somut ve soyut ürünlerin toplamı olduğuna göre insan ürünü olan hangi seslerin müzik olarak kabul edileceği ile ilgili tartışmaların tamamı, müziğin kültürel ontolojisinin alanına girmektedir.

Müziğin kültürel bağlamda ele alınması, en çok, tarihsel olarak 'karşılaştırmalı müzikoloji', 'müzik antropolojisi', 'müzik etnolojisi' ve 'kültürel müzikoloji' gibi adlarla anılan etnomüzikolojiyi ilgilendirir. Müziğe yöntemsel, yaklaşımsal ve içeriksel olarak kültür açısından yaklaşan ve Batı dışı müzik kültürlerini ana odak noktası olarak alan etnomüzikolojinin temel inceleme konularından biri de 'müziğin kültürel ontolojisi'dir.

MÜZİĞİN DOĞUŞU VE EVRİLMESİ

Müziğin doğuşu ve evrilmesine ilişkin akademik çalışmalar, müzikoloji disiplininin 19. yüzyılda resmen tanımlanması ile ivme kazanmıştır. Bu çalışmaların temelinde şu düşünce yatar: İnsanın bilişsel dünyası değişim geçirir ve daha karmaşık bir hâl alır.. Dolayısıyla karmaşıklaşan düşünce, iletişim biçimlerini ve dolayısıyla müziği de karmaşıklaştırır. Buna göre müziğin kökeni, kuşlar, balinalar gibi hayvan türlerinin oluşturduğu müziksi seslerdir ve insan müziğinin atası olan sesler de buralarda ve buna bağlı olan ilkel çalgıların evriminde aranmalıdır.

Müziğin doğuşu ve evrilmesine ilişkin J. J. Rousseau'nun *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Bir Deneme* (1781); C. Stumpf'ın *Origins of Music* (Müziğin Kökenleri, 1911); N. Wallin, B. Merker ve S. Brown'ın editörlüğünde *Origins of Music* (Müziğin Kökenleri, 2001); S. Mithen'in *Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body* (Neanderthal Şarkıları: Müziğin, Dilin, Düşüncenin ve Bedenin Kökenleri, 2006); Iain Morley'in *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archeology and the Origins of Musicality* (Müziğin Tarih Öncesi: İnsan Evrimi, Arkeoloji ve Müzikselliğin Kökenleri, 2013); D. A. Thomas'ın *Music and the Origins of Language: Theories from French Enlightenment* (Müziğin ve Dilin Kökenleri: Fransız Aydınlanmasından Teoriler, 1995); Banu Mustan Dönmez'in *Müziğin Kökeni Üzerine* (2014) gibi 'müziğin kökeni' başlığını içeren ve etnomüzikoloji ve sistematik müzikoloji, biomüzikoloji/evrimsel müzikoloji ve arkeomüzikoloji alanına giren birçok çalışma bulunmaktadır.[4]



MÜZİĞİN ETİMOLOJİSİ VE TANIMI

Antik Yunan'dan düşünce anlayışımıza giren ve ilhamın (esin/yaratıcı düşünce) temel kaynağı olan 'ilham perileri', 'müz' adı verilen ve mitolojide Olympos Tanrı silsilesine dayanan 'dokuz dişi' varlıktır. Louvre Müzesinde bulunan 2. yüzyıla ait lahitte bu 'ilham perileri'nin resmedildiğini görmek mümkündür.

İşte *music (muse+ic)*, kelime kökü bakımından Antik Yunan mitolojisine dayanan bu ilham perilerini anlatan 'müzlere özgü'/'müzlerle ilgili' demektir ki müzlere özgü (*muse+ic/music/* müzik/musiki), bizlere tinsel düşünce ve haz veren, insan eliyle oluşturulmuş sesler anlamına gelir. Ancak müziğin en önemli işlevi, sesler aracılığıyla düşünce ve haz vermesi değil, tarihi, düşünceyi, dini, felsefeyi; kelimenin tam anlamıyla 'kolektif kültür'ü anımsatmasıdır; bu nedenle müzler, hafıza tanrıçası Mnemosyne'den doğmuşlardır ve İngilizcede anımsatıcı anlamına gelen *mnemonic* sözcüğü, adını müzlerin annesi olan Mnemosyne Tanrıçasından alır. Bu bağlamda *museum* (müze) sözcüğü de, kültürel bir hatırlatıcı olması yönüyle 'müz' köküne dayanır ki bu sözcük (*museum*/müze), işitselliği değil görselliği vurguladığı hâlde, yine tıpkı işitselliği vurgulayan müzik gibi 'müz'lerle bağlantılıdır.

Bu bilgiler, elbette müzik sözcüğünün Batı kültüründeki adlandırmasıdır ve müziği ya da müziği de barındıran bir dizi ritüeli içine alan diğer sözcükler için (Yorubalarda *candomble*; Hindistan'da *raga*; Tayland Budizminde *wai khruu* vb.) farklı coğrafyalara ait müzikle ilintili sözcüklerin etimolojilerine ayrı ayrı bakmak gerekir.[5]

Müziğin tanımlanması söz konusu olduğunda ancak onun anlamına en yakın ve kapsayıcı biçimde bir tanım denemesine girişilebileceğini unutmamak gerekir. Z

NOTLAR

1 Banu Mustan Dönmez, *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2019, s. 129.

2 Banu Mustan Dönmez, *Müziğin Kökeni Üzerine*, Ankara: Gece Kitaplığı, 2015, s. 32.

3 Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995, s. 141. Ses olarak algılanan fiziksel olayın gürlüğü, tınısı, ses yüksekliği gibi tanımlar konusunda ses ve müzik fiziğine ilişkin detaylar için bkz. Ayhan Zeren, *Müziğin Fiziksel Temelleri* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1988).

4 Mustan Dönmez, *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, s. 130-131.

5 Philiph Vilas Bohlman, *Dünya Müziği*, İstanbul: Dost Kitabevi, 2015.



BOĞAZ ÇALMA

ZEHRA YILMAZ



Havvana Çelik, 07.06.2012, Antalya/Serik.

FOTOĞRAF : ZEHRA YILMAZ

SANAYİ Devriminden sonra müziğin üretim ve tüketim araçlarının yapısı kökten değişmiş ve müziğin doğayla organik bağı giderek zayıflamıştır. Bugün dinlediğimiz bir eserde doğa temelli ögelerden çok elektronik ortamda üretilmiş tınıları duyuyoruz. Ancak hâlâ tabiatla organik bağını koruyan müzik türleri mevcut... 'Boğaz çalma' da bunlardan biri... Yörük müziğinde önemli bir yeri olan 'boğaz çalma', ait olduğu müzik kültüründeki bazı türlere de kaynaklık etmesine karşın bugün pek az kişi tarafından biliniyor ve icra ediliyor.

Günümüzde Türkiye'nin güneyinde ve Ege bölgesinde yaşayan Yörükler, yüzyıllarca küçükbaş hayvan yetiştiriciliği yapmış konargöçer bir Türk topluluğu... Yörük müziğinde çobanlığın ve konargöçer kültürün tesiri her yanıyla hissediliyor. Yörük çalgılarına baktığımızda küçük ve kolay taşınabilir nitelikte olduklarını görüyoruz. Bu tür hayat süren bütün toplumlarda benzer yapıları gözlemlemek mümkün...

Yörük müziğinin en özgün türlerinden biri olan boğaz çalma, hem ait olduğu kültürel yapıdan beslenen hem de o kültür içerisinde çeşitli anlamlara ve işlevlere sahip olan bir tür... Yalnızca kadınlar tarafından icra edilen boğaz çalma, ezgiyi seslendirirken parmaklarla gırtlağa baskı uygulama ve seste frekans değişikliği yaratma esasına dayanıyor. Bu baskı kimi zaman ritmik vuruşlar, kimi zaman ise parmağın bu bölgede sabit tutulup aşağı yukarı ya da sağa sola kaydırılması şeklinde uygulanabiliyor. İcra edildiği bölgeye veya aşirete bağlı olarak "hoyya", "hollu", "dova", "göğüs çalma", "ümük çalma", "hada" gibi farklı isimlerle de anılmakla birlikte her ezgi; ait olduğu Yörük grubunun, bir kuşun, belirli bir olayın ya da çalan kişinin adını alabiliyor: "Çörefen Boğazı", "Dirmil Boğazı", "Dugguk Boğazı", "Hafize'nin Boğazı" gibi.[1]

Peki, neden söyleme değil de çalma? Antalya bölgesi Yörüklerinden Ahmet Can, "Gırtlak sazdır, parmak da mızrap" diye özetliyor durumu.[2] Ispartalı ıklık[3] icracısı Emin Gök ise, "Hiç boğaz çaldınız mı?" diye sorduğumuzda, "A dayım, ben ıklık çalarım zaten, bir de boğaz mı çalayım!" cevabını veriyor.[4] Yöre insanı için 'çalmak' ve 'söylemek' farklı eylemler değil; bunlar sade müzik yapmanın çeşitli yolları...

Kadınlar tarafından doğaçlamalar yoluyla üretilen boğaz çalma ezgileri, erkekler tarafından çalgıda tekrar ediliyor. Antalya'nın Serik ilçesine bağlı Zerk köyünde yaşamış ünlü bir ıklık icracısı hakkında, oğlundan şu bilgileri ediniyoruz: "Babam kim güzel boğaz çalarsa onun boğazını alır ıklıkta çalardı. Mesela İnce'nin boğazı, Dudu'nun boğazı, Cükcüklü Gülsün'ün boğazı, Hafize'nin boğazı, herkesin boğazını çalardı".[5] Konunun uzmanlarına göre, bugün Türk halk müziğinde 'boğaz havaları' olarak bilinen tür, kadın Yörükler tarafından üretilen boğaz çalma ezgilerinin çalgıda tekrar edilmesiyle ve zaman içerisinde form değiştirmesiyle oluşmuş.[6]

Şimdi biraz geriye gidip boğaz havalarının nerede ve nasıl üretildiğinden bahsedelim. Geçimini asırlar boyunca hayvancılıkla sağlamış Yörük toplumunda çobanlık temel meslek... Her Yörük çocuğu küçük yaşlarda büyük bir sürüyü nasıl idare edeceğini öğrenmekle mükellef... Yörüklerde birey, evlenme çağına gelinceye kadar çobanlık yapıyor. Boğaz çalmanın en temel işlevi de bütün gününü dağda geçiren Yörük çocuklarının buradaki mesailerini keyifli hâle getirmek; "Zaman geçsin diye çalardık" diyor Raziye Bahar.[7] Diğer taraftan boğaz çalma ezgileri sayesinde çobanlar sürüleriyle sürekli iletişim hâlinde olabiliyorlar. Sürünün, dağılmaması ve kendini güvende hissetmesi için çobanın sesini duyması çok önemli... Çocukken babasıyla çobanlık yapan Gülay Diri durumu şu sözlerle açıklıyor:

Sen sesinle konuşmanla onlarla bir iletişim kuruyorsun, onlara güven veriyorsun. Eğer sen hayvana güven vermezsen rahat olmaz, gergin olur; bu yüzden de otlayamaz, dağılır. Hatta bu durum onun etini sütünü bile etkiler. Yüz hayvanın yüzü, yüz yere gider. Sen onlara sesinle hâkim olursun, iletişimi sesinle kurarsın. Mesela ben hayvanları tuzağmak[8] için bütün ses kapasitemi kullanarak "gıy-yıh" diye bağırırdım; en uzaktaki davar bile kuyruğunu kaldırıp bana doğru koşardı.[9]

Çobanların müzik ve çeşitli sesler yoluyla sürüleriyle kurdukları iletişim



Gırtlak ve çene arpı virtüözü Yakut şaman Olena Uutai.



Olena Uutai,
The call of shaman.

kimi Anadolu efsanelerine dahi konu olmuş. Karakoyun efsanesi bunların en bilinenlerinden biri...

Kız çocukları, gırtlaklarına vurarak çıkardıkları boğaz çalma ezgileriyle, erkekler ise bu ezgileri çalgılarında tekrar ederek hem sürüyle hem de birbirleriyle bir iletişim kuruyorlar. Ancak kız ve erkekler arasındaki bu iletişim, Yörük toplumunda pek de hoş karşılanan bir durum değil. Çünkü boğaz çalma ezgileri aynı zamanda karşı cinslerin birbirlerine olan ilgilerini ifade etmelerinin bir yolu... Bu nedenle birçok kadın görüşmeci, boğaz çalmayı bilmediklerini ya da bunu hiçbir zaman erkeklerle iletişim aracı hâline getirmediklerini vurguluyor. "Issız dağlarda davar ile vakit geçsin diye çalardık. Oğlanlarla atışanlar da vardı ama biz atışmazdık, anamızdan babamızdan korkardık" diyor Raziye Bahar.[10] Çevreleri tarafından hoş karşılanmayacaklarını bilen kız çobanlar, kimi zaman temkinli davranıp aralarından birini gözcülük yapmakla görevlendirdiklerini söylüyorlar. Gözcü, arkadaşları boğaz çalma ezgilerini seslendirirken kimsenin onları görmediğinden emin oluyor. Görüşmecilerimiz başlarından geçen bir anıyı aktarıyorlar:

Gökatma: Ta küçükken, rahmetli Karatma [Kara Fatma], Güllistan, Nuriye beni bekçi duruttular, eğer biz boğaz çalarken bir gelen olursa hemen haber ver diye.

Güllistan: Bu da haber vermedi, meğer kardeşi (erkek) gelmiş, bizi dinlermiş.

Gökatma: Şimdi ben de kardeşçiğime kıyamadım. Bunların üçü birden boğaz çalmaya durdular. Kardeşim de geldi, kayanın arkasına saklandı. Oradan izleyedurur. Sonra bunlar fark ettiler. Karatma bana "Kız dedi ben seni ayığına mı duruttum, heykel misin? Demek kardeşine dinletecen diye bize haber vermedin birinin geldiğini" diye bana bir kızdı!

Güllistan: Tabi bunlar çok eskide kaldı, küçüktük, çocuktuk o zaman.[11]

Her ne kadar toplumsal olarak ayıplanan bir edim olsa da, boğaz çalma Yörük kültüründe bir prestij unsuru aynı zamanda... Kendi içinde çelişkili görünse de belirtmeliyiz ki, uzun zaman önce aramızdan ayrılmalarına rağmen bugün hâlâ ürettikleri boğaz çalma ezgilerinden hayranlıkla bahsedilen ve eserleri enstrümanda çalınmaya devam eden birçok kadın icracı var. Dinlediğimiz en güzel boğaz çalma ezgilerini seslendiren Gülistan Katter'e göre iyi bir boğaz çalma icracısı olmak; nefesini uzun süre tutabilmek, gür ses çıkarmak, özgün melodiler üretmek gibi kriterlere dayanıyor. "Üç kız bir araya toplaşır, karşılıklı yarış ede ede çalardık" diyor Katter ve her defasında bu işin en iyi gençken yapıldığını, yaş ilerleyince icranın da zorlaştığını vurguluyor.[12] "Boğaz insanın köferinden[13] gelir aynı goval gibi, yaşlı insanınki çabucak kesilir" diyerek yaşlıyken bu icrayı yapmanın zorluğuna vurgu yapıyor bir başka görüşmeci.[14]

DÜNYADA GIRTLAK ŞARKILARI

Uluslararası alanda gırtlak şarkıları olarak bilinen türlerin hepsi Yörükler gibi doğayla iç içe yaşayan topluluklara aittir. Kanada'dan Japonya'ya, Tuva'dan Sibirya'ya, İsviçre'den Moğolistan'a kadar yayılan geniş bir coğrafyada seslendirilen gırtlak şarkıları, gerek işlevleri gerekse müzikal yapıları bakımından boğaz çalmayla birçok benzerlik taşıyor. Boğaz çalma gibi, geçimini hayvancılıktan sağlayan ve doğayla iç içe yaşayan toplumlar tarafından icra edilen türlerin en bilinenleri *katajjaq, rekutkar, khöömei, sygt* ve *kargyraa.* Kanada'nın kuzeyinde yaşayan Inuit'lere ait *katajjaq* ve Japonya Ainu'larının bir müzik geleneği olan *rekutkar*, birçok bakımdan boğaz çalmayla benzerlikler gösteriyor. Bu iki gelenek de yalnızca kadınlar tarafından icra edilen doğaçlama ezgilere dayanıyor. *Katajjaq*ta birbirlerine kollarından tutunan iki kadın aynı anda farklı iki ezgi seslendiriyor. Ana ezgiyi seslendiren vokal, diğerine göre daha baskın ve önde iken, ikinci okuyucu çeşitli nefes teknikleri kullanarak ürettiği ritmik kalıplarla ona eşlik ediyor. Vokaller dayanabildikleri sürece icraya devam ediyorlar; pes eden ya da nefesi tükenen oyunu kaybediyor.[15] Aynı şekilde iki kadın tarafından icra edilen *rekutkar*da[16] ise karşılıklı oturan kadınlar ellerini bir tünel gibi birleştiriyor ve şarkılarını neredeyse yüzleri birbirlerine değecek yakınlıkta söylüyorlar. İcracılar, ellerini bu şekilde birleştirerek hem çıkardıkları seslerin homojen hâle gelmesini hem de daha kuvvetli tınlamasını sağlıyorlar. Hemen her *rekutkar* performansı gülüşmelerle son buluyor. İcracıları, bu performansı gerçekleştirmekten büyük bir keyif alıyorlar.[17]

Bir başka yapı ise İsviçre'de karşımıza çıkıyor. Alplerde yaşayan bir topluluk tarafından özel bir gırtlak tekniği kullanarak seslendirilen *yodel* de tıpkı boğaz çalma gibi hayvancılıkla uğraşan bir topluluk tarafından icra ediliyor.[18] Barre Toelken'e göre *yodel*, dağlık bölgelerde

sığır yetiştiriciliği yapan insanların uzak mesafedeki hayvanlarını yönlendirmek için geliştirdikleri bir yöntem... Alp-ler'in yoğun dağlık yapısını düşününce böyle bir ihtiyacı anlamak hiç de güç değil...[19]

Tuva, Moğolistan ve Sibirya gibi ülkelerde seslendirilen gırtlak şarkıları ise önceki örneklerden biraz farklı... Uluslararası literatürde *biphonic singing, multiphonic singing, overtone singing* ya da *harmonic singing* adlarıyla anılan bu türler, ait oldukları kültürlerde *khöömei, sygt* ve *kargyraa* gibi isimlerle biliniyor. Bu türlerde kullanılan özel bir teknik sayesinde gırtlaktan aynı anda iki farklı ton çıkarılıyor.[20] Gırtlak şarkısının bu çok sesli versiyonu öylesine büyük bir ilgi uyandırdı ki, artık sadece ait olduğu bölgede değil dünya çapında birçok farklı ülkeden ve kültürden insan bu türü icra etmeye, hatta öğretmek için yöntemler geliştirmeye başladı.[21]

Bugün gerek boğaz çalma gerekse yukarıda örneklerini verdiğimiz diğer vokal uygulamalar, alışılmış müzik modellerin dışında, son derece özgün bir yapı sunuyor. Bu ezgilerin ortaya çıkışını tetikleyen unsurları çeşitlendirebiliriz; ancak konuya boğaz çalma örneğinden yaklaşırsak, bir kuş ya da keçi sesinin bu ezgileri üreten insanların ses belleklerinde büyük bir alanı kapladığı ve bu ezgilerin üretilmesine esin kaynağı olduğu su götürmez bir gerçektir. Ancak genç kuşak Yörükler, bu tınıları maalesef giderek daha az duyuyorlar. Çünkü şehir merkezlerine göç edip geçinebilecek bir iş bulma arayışına girmek zorundalar. "Yüksek dağlara çıktı mı herkes keyiflenir, boğaz çalardı, şimdi malcılık azaldı, herkes kazanç derdinde otelde, orda burada... Boğaz çalmaya vakit bulamıyorlar" diyor Emin Gök. Boğaz çalma ve onun türdaşları olan icra biçimlerinin varlığını sürdürmelerini ve bize doğanın şarkısını unutturmamalarını temenni ediyoruz. Z

FOTOĞRAF : MATT MUNRO



Orta Alplerde uygulanan "yodelling".

NOTLAR

1 Gökay Yıldız ve Şevkiye Kazan, "Teke Yöresinin Merkezi Burdur Halk Kültür ile Müziğinden Esintiler", *Journal of Turkish Studies* 4/8 (2009): 1729.
2 Kişisel görüşme, Burdur, 2012.
3 Yaylı bir Yörük çalgısı.
4 Kişisel görüşme, Isparta, 2012.
5 Ali Yılmaz, Kişisel görüşme, Antalya, 2012.
6 Erol Parlak, *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
7 Kişisel görüşme, Antalya, 2012.
8 Hayvanları tuz yemeye çağırmak.
9 Kişisel görüşme, Antalya 2013.
10 Kişisel görüşme, Antalya, 2012
11 Gülistan Katter, Fatma Can, Kişisel görüşme, Antalya, 2012.
12 Kişisel görüşme, Antalya, 2012.
13 Nefes gücü.
14 Emin Gök, Kişisel görüşme, Isparta, 2012.
15 Örnek videolar için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=lwhrofoOzMc QR
https://www.youtube.com/watch?v=qnGM0BlA95I
16 Jean-Jacques Nattiez'e göre *rekutkar* kelimesi; *rekut*: gırtlak, *kar*: yapmak yani 'gırtlak yapmak' anlamına geliyor.
17 Örnek video için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=RcAEXO5fBn0
https://www.youtube.com/watch?v=lMQ5H0YZDfQ QR
18 Örnek video için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=9rH5HiBd8bM
https://www.youtube.com/watch?v=5R9PbibXul8 QR
19 Dağlık alanlarda uzak mesafeden iletişim kurmanın zorluğunu Karadeniz yaylalarını görenler iyi bilir. Hatta bu bölgede yaşayan insanların benzer bir amaçla geliştirdikleri ve kuşdili adını verdikleri bir iletişim yöntemi var. Kuşdili, ıslığın Türkçe kelimelerin vurgularına uygun bir biçimde kullanılmasına dayanıyor. Ortaya çıkış biçimi Toelken'in yodel için söyledikleriyle neredeyse aynı. En az gırtlak şarkıları kadar özgün bir yapı olmasına karşın, müzikal bir tür olmadığı için kuşdilinin detaylarına bu yazıda yer vermiyoruz.
20 Örnek video için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=DY1pcEtHI_w QR
21 Örnek video için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=qhSEKxQjOpY QR

Katajjaq

Reguhkara

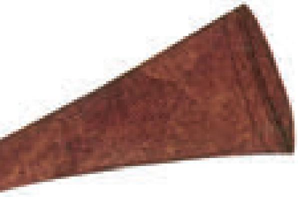
Yodel

Tuva

Tuva



“NÂKÛR’UN SESİ” YA DA “SÛR’A ÜFLEME”



Cebrail el-Kazvini. Baş melek İsrafil. 14. yüzyıl. The British Museum.

İSRAFİL, İslam inancında Cebrail, Mikail, Azrail ile birlikte dört büyük melekten biridir. Üç İbrahimî dine bakıldığında, Yahudilik ile İslam inancında İsrafil adlı melek ile ilgili inanç detayları birbirine benzemektedir, Hıristiyanlıkta ise İsrafil büyük melekler arasında bulunmuyor.

Yahudilikte İsrafil, çok büyük ve çok göz alıcı, haşmetli bir melek olarak anlatılır. Boyu yedi gök kadar, yüzü meleklerin yüzüne, vücudu ise kartalların bedenine benzer şekilde tarif edilir. Işık gibi, sabah yıldızının nuru gibi güzel bir varlıktır. Bir başmelek olarak İsrafil, meleklere nezaret eder ve onlara Allah'ı tesbih eden ve yücelten ilahiler öğretir.

İsrafil ismi Kur'ân'da açık bir şekilde geçmemektedir. Fakat kıyametin kopmasının başlangıcının 'Sûr'a ilk üfürüşle başlayacağı, insanların ve tüm canlıların dirilişinin de yine sûra üflenmesi ile gerçekleşeceği âyetlerde detaylandırılmaktadır (Neml Suresi, 87. âyet; Zümer Suresi, 68. âyet; Kaf Suresi, 41. âyet ve Kamer Suresi, 6-8. âyetler).

Öte yandan hadisleri nakleden kaynaklarda daha fazla detay bulunmaktadır. "Melek-i sûr," "Sâhib-i sûr," "Sâhib-i karn" gibi isimlerle tesmiye edilen İsrafil, sağında Cebrail, solunda Mikail olduğu halde boynuz şeklindeki sûra üfleyen melek olarak tasvir edilir.

İslam minyatür geleneğinde İsrafil, genellikle birbirine benzer şekilde ve Yahudi kaynaklarında geçtiği şekilde tasvir edilir. Bir kanadı doğuda, bir kanadı batıda, bir kanadı yedinci kat yerde, bir kanadı da başının iki yanındadır. İki kanadı ile uçar, bir kanadı ile örtünür, bir kanadı ise omzundadır. İki ayağı, yedinci kat yerin altındadır. Başı arşın sütunlarına ulaşır. Bedeni, tüyler, ağızlar ve dillerle kaplıdır.

'Nâkûr' kelimesi Kur'ân'da Müddessir Suresinin 8. âyetinde "o nâkûr (boru) çalınınca" şeklinde geçmektedir. Müfessirler, 'nâkûr'un sûr gibi ağızla üflenerek çalınan boruya dendiğini, *n-k-r* kök harflerinden türeyen bu kelimenin 'ses çıkartan aletlere dokunmak' (çalgı aletlerinin tellerine dokunmak) anlamına geldiğini söylemektedirler.

n-k-r kelimesinin 'delme amaçlı vuruş', 'çakma' anlamlarına da geldiğine atıf ile, sûrdan çıkan sesin aynı zamanda kıyametin başlangıç sesi olduğu ve muazzam bozguna uğratıcı bir ses olduğu yorumu yapılır. Elmalılı Hamdi Yazır da bu yoruma etimolojik bir bakış ile katılmaktadır:

Nâkûr, sûr gibi ağızla üflenerek çalınan boruya denir, nakr vurmak ve didiklemek manalarına geldiği gibi boru çalmak manasına da gelir. Çünkü boru çalındığı zaman içinden hava tazyik ile didiklenmiş olacağı gibi dışından da o ses çarptığı kulakları didikleyeceği cihetle boruya 'minkar' anlamıyla ilgili olarak 'nâkûr' denilmiştir. 'Boru çalınmak' örfte ve âdette kervanın ya da askerin seferi için hareket kumandası demek olduğu gibi 'borusu ötmek' de emir ve kumandasının dinlenmesinden kinaye olduğu nedeniyle, boru çalmak, ahiret yolculuğu için emr-i ilahinin zuhurudur.

'Üfürülen boynuz'u kullanacak olan İsrafil, boruyu andıran bu enstrümana üfleyerek çıkaracağı müzik ya da ses ile ilk seferinde bütün varlığı bozuma uğratarak kıyameti başlatacak; ikinci seferinde ise ölü olan bütün canlılar dirilecektir. Z

KAYNAKÇA

¶ Adil Bebek. "Sûr". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 533-534.

¶ Lütfullah Cebeci. "İsrâfîl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, s. 180-181.

¶ Murat Serdar. "Semâvî Dinlerde Dört Büyük Melek: Cebrâil, Mikâil, İsrâfîl, Azrâil". *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/2 (2008): 227-245.

¶ Hamdi Yazır. *Hak Dini Kur'ân Dili*, Ankara: Diyanet İşleri Reisliği, 1935-1936.

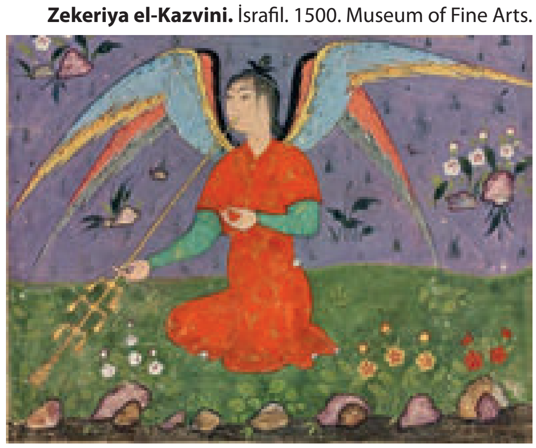
Sur üflemeye hazır İsrafil. 1580. National Museum of Asian Art.



Sur'un 7 katlı trompet olarak tasvir edildiği Osmanlı minyatürü. 17. yüzyıl. The Keir Collection of Islamic Art.



Zekeriya el-Kazvini. İsrafil. 1500. Museum of Fine Arts.



ŞAMAN VE MÜZİK

ŞÜKRÜ BURBAR



Şaman ve davulu. Eric W. Edwards Koleksiyonu.

ESKİ çağlardan itibaren müzik birtakım dinî ritüellerle iç içe olmuştur. Çin tapınaklarında müziğe çok önem verilmiş ve bu medeniyette müzik halka ilahi duyguları aşılamak için kullanılmıştır. Sümerlerde de şiirsel dinî yakarışlar, dinî şarkılara dönüşmüştür. Eski Mısır'da Tanrı Osiris'in ölümünü ve yeniden doğuşunu kutlayan törenlerde din adamlarının halkla birlikte şarkılar söyleyerek dans ettiği bilinmektedir. Birçok müzik tanrısının yer aldığı Yunan medeniyetinde de müzik bütün erdemlerin kaynağı olarak görülmüş, dinî müziğin, yalnız insanları değil hayvanları da etkileme gücü olduğuna inanılmıştır. Roma'da kazanılan zaferlerin ardından düzenlenen törenlerde tanrılara ilahiler söylenerek teşekkür edilmiştir. Kırgızlarda, hasta iyileştirme, yağmur yağdırma merasimleri ilahiler eşliğinde toplu hâlde yapılırken Tibet'in dinî törenlerinde de Lama ilahileri ön plana çıkmıştır. Şaman kültüründe ise müzik, ruhlarla bağlantı kurmak ve transa geçmek için yapılan bir çeşit dinî ayinin temel unsurlarındandır.[1]

Şifacı olma yönleriyle öne çıkan şamanlar aynı zamanda dansçı, şarkıcı, oyuncu, şair ve müzisyendirler. Şaman kültüründe müzik, çeşitli sorunları çözmek amacıyla ruhlarla bağlantı kurmak ve transa geçmek için gerçekleştirilen ayinin ayrılmaz parçasıdır. Dolayısıyla şaman ayinlerinde müzik önemli bir yere sahiptir. Ayinlerde müziğin sürekli var oluşu, şaman geleneğinin müzik kültürüyle bağının her dem taze kalmasını sağlamıştır. Şaman adayları, usta bir şaman yanında enstrüman çalmayı öğrenerek müzik bilgi ve becerilerini geliştirirler, zamanla özgün birer icracıya dönüşürler.

Şaman ritüellerinde müziğin birden çok işlevi vardır. Şamanlar, enstrümanlarını transa geçmek ve yardımcı ruhları çağırmak, bazı hâllerde ise kötü ruhları korkutmak amacıyla kullanırlar. Müziğin, şaman dışında, ayine katılanlar üzerinde de ciddi etkisi vardır.

Altayların *orbu*, Yakutların *bula ayah*, Halhal şamanlarının ise *tahiur* dedikleri davul tokmakları, şamanların kostümlerindeki metal parçalar ve ruhlarla yaptıkları temaslarda çıkardıkları ilginç sesler, şaman müziğinin önemli bileşenlerini oluşturur. Ritim hızının belirlenmesi şamanın sorumluluğundadır. Davullar bazen sürekli, kesintisiz, tekdüze ve metronom benzeri bir ritimle bazen de ruhlar âlemindeki mücadelenin zorluğunu gösteren sert vuruşlarla çalınır. Bu ritimler esnasında davulun başın üzerinde veya yüzde, seyrek olarak da göğse yakın tutulması transa geçmek için önemlidir.

Bazı şamanlar, hastalıkları kötü ruhların eseri saymış ve müzik yoluyla kötü ruhları kovarak hastalıkları tedavi etmeye çalışmışlardır. Çulım Türklerinde şamanlar (kam, oyun, udugan, beki, baksı), ayaklarını yere vurarak çıkarttıkları sesle kötü ruhları uzaklaştıracaklarına inandıkları için demir nallı ayakkabılar giymeyi tercih etmişlerdir. Yakut şaman efsanelerine göre davulun çıkardığı sesler, yardımcı ruhları davula toplamakta, kötü ruhları korkutmaktadır.[2]

Şaman veya kamların, ayinin başında araç olarak kullandıkları müzik ve diğer bazı uyaranlarla fiilî dünyadan uzaklaştıkları; ruhlarla, ölülerle, cinlerle ve perilerle irtibata geçerek ayinlerini gerçekleştirmektedir.[3] Yani şamanların, farklı tınılarda ses veren bu enstrümanlarla yoğunlaşma ve çözülme havası oluşturup dikkatlerini ruhun içsel yolculuğuna yönlendirerek transa girdikleri görülür. Davulun ve diğer enstrümanların sesi, bir nevi şamanın ayine odaklanma aracıdır.[4] Bu nedenle deneyimli bir şaman için tanıdık çıngırak çalma ya da davul çalma hafif bir transa girmek için çoğunlukla yeterlidir. Bu iki ses bazen birlikte kullanılır ve çıngırak sesi davul sesine güç verir. Davulun tekrarlanan sesi çoğunlukla şamanik bilinç durumundaki görevleri yerine getirmek için önemlidir. Bu değişmeyen monoton ses, şamanı transa soktuğu gibi onun yolculuğunu da sürekli kılar. Ayinlerde davul çalma hızını şaman belirlemektedir. Çünkü temponun uygunluğunu yalnızca kendi bilebilir. Hız bazı hâllerde değişir ve şamanın davula vuruş hızı güçlülüğü; vuruşların sesi ise binek hayvanın gidişinin yanı sıra insan bedeninden çıkan ikizinin yakalanmasını, ok atışını, kurbanın Tanrı ve ruhlara iletilmesini, ayinin bitişini ve ruhların gönderilişini simgeler.

Ayinlerde şamanların çoğunlukla enstrüman çalarak, dua ederek ve dans

Davul ve tokmağıyla Tuva şamanı.



ederek 'şamanik bilinç durumu'na yani vecd hâline girdikleri görülür. Şamanizmde davul, müzik aleti olmanın ötesinde insan ile Tanrı arasında iletişimi sağlayan, özel bir dille konuşan araçtır. Dolayısıyla davul, şaman müziğinin en önemli çalgısıdır ve genelde şaman dansının ana ritmini davul sesleri oluşturmaktadır. Şamanların farklı amaçlarla gerçekleşen ritüellerinde kullandıkları davul, kopuz, ağız kopuzu/'komus', gibi enstrümanlar arasında 'tüngür', 'damaru', 'dap' (def), 'janggu' adlarıyla da anılan davul önemli bir yere sahiptir. Bazıları davulların yanında, asa tayak, konıray, bangul gibi çıngıraklı enstrümanları tercih ederken bazı şamanlar ise telli sazları ve üflemeli enstrümanları tercih etmektedir. Ayinler bazen tek enstrümanla bazen birden çok enstrümanın katılımıyla başlar. Mesela çıngırak çalarak başlayan şaman, bir süre sonra bu enstrümanı bırakır ve yardımcısı, davulunu çıngırağın son temposuyla çalmayı sürdürür. Şamanın yardımcısı, davul çalmayı üstlendiğinde şaman bir çıngırak kullanmaz. Bunun yerine tempoya dans ederek yön verir. Kostümündeki çıngıraklar ve demirden süsler davula öncülük eder ve onu yüksek frekanslı seslerle destekler.[5]

Törenlerde birden çok davulun kullanıldığı durumlar da vardır. Kam, biriyle üst dünyanın ruhlarına seslenerek hastalık taşıyan ruhları etkisiz hâle getirmeye çalışırken diğeriyle alt dünyadaki ruhlarla ilişki kurar. İki davulun kullanıldığı ayinlerde de ruhların ortaya çıkışı, vecd sırasında davulla çalınan ritimle kendini belli eder.[6] Aynı zamanda şamanların ayinlerde esriyebilmek için çalmaları gereken davula genelde tokmakla ses vermelerinden dolayı Sibirya'nın tamamında davul tokmağının sihirli bir gücü olduğuna inanılır. Geyik boynuzundan, kemikten, davulun kasnağı için kullanılan ağaçtan ya da yıldırım düşen ağaçtan yapılan tokmaklar, genelde kürklü hayvan derisi ile kaplanır, böylece davul tokmağının keskin sesi körleştirilir. Ancak ayinlerde tokmak olmadan da davul kullanılabilmektedir. Mesela Uygur baksıları ayinlerde Orta Asya'ya özgü tutma yeri ve tokmağı olmayan bir tür davuldan (def) el vuruşlarıyla ses çıkartırlar.[7]

Davul sesi ve düğer enstrümanlar dışında tiz erkek sesi, ıssık, karından konuşma, burun sesi, ağlama, bebek, hayvan ve doğa sesleri ritüellere eşlik eden diğer seslerdir. Şaman müziğinde bu nedenle gürültü tınıları sık sık kullanılır.[8] Anlamsız gibi görünen bu sesler Tanrılar ve doğa ile yakından ilintilidir.

Ayinlerde müzik bir yandan ruhlarla iletişim kurmayı ve şamanın transa geçmesini sağlarken öte yandan dua sözlerinin tekrarı, törendeki ruh hâlinin hissedilebilmesine imkan tanır. Bu işlevlerin gerçekleşebilmesi için şamanların, davul çalma tekniklerini ve bazı melodileri öğrenmeleri gerek-

lidir. Her şaman adayına, müziğin en çok etkili olduğu özel hareketlerin, davulun ritim tekniğinin ve dans stilinin usta bir şaman tarafından tam olarak öğretilmesi gerekmektedir.[9] Ayinlerde davul dışında telli sazlar kullanan baksıların da kendilerine özgü melodilerini halefleri olan baksılara aktardıkları görülmüştür.[10] Anlaşılacağı üzere şamanlık yani kamlık, ayinlerde tek başına yeterli değildir. Görücü çoğunlukla davul çalma, çıngırak çalma, dua ve dans etmenin yardımıyla şamanik bilinç durumuna girebilmektedir.[11] Müzik, ilahi, dans gibi ritmik güdüleyicilerin gücünü göstermesiyle insanların ritüele katılımı artar.

Şamanın kendinden geçmesi yani trans hâli özellikle ritmik güdüleyicilerle gerçekleşir. Aynı durum baksı için de geçerlidir. Kopuz ve asadan çıkan ritmik uyaranların yanı sıra duanın melodisi ve çılgınca yapılan dans, baksının vecd durumuna geçmesine yardım eder. Şamanların trans hâlini gerçekleştirmelerinde müzik dışında bazı bitkilerin de etkisi vardır. Ancak başka uyaranlara başvurmayan baksılar; müzik, ritim, dans ve dönüş hareketleriyle istenilen trans hâline ulaşırlar.[12]

Trans hâli başlangıçta hafiftir, bu durum davulun sesi sürdükçe devam eder. Bazı şamanlar bu sürecin başında davulu kendileri çalar, ancak trans ağırlaşmaya başlayınca davul çalma işini yardımcı üstlenir.[13] Yakutlarda yardımı üstlenen kişiye 'dümenci' denir.[14] Mançu-Tunguz milletlerinden Nanaylarda ise törenin başında her katılımcının sürekli davul çalarak ruhların davetine katılmaları gerekir. Davulun sürekli çalınmasındaki amaç toplanan ruhların yardımlarını yarıda bırakmamaları içindir.[15] Başka bir ifadeyle şamana yol göstermek için yardımcısı tarafından çalınan davulun sesi şamanın, öbür dünyadan veya yeraltı dünyasından yeniden ışıklı dünyaya geri dönmesine yardım eder. Davulun sesi kesilirse şamanın öbür dünyadayken yolunu şaşıracağına ve yeraltında kalacağına inanılır.[16] Böylece ezgi ve ritim şaman geleneğinde müzik kültürünün devamlılığını yansıtır. Davulun dışında, şaman dans etmeye başladığında cübbesindeki çıngıraklar, çanlar ve bakır aynalar da güçlü sesler çıkarır. Basit bir gürültü olarak değerlendirilemeyecek bu sesler, davulda olduğu gibi ruhlarla ilişki kurma görevini yerine getirir.[17] Bu nedenle şamanın davuluna vururken kıyafetindeki zillerle ('manyak') belli bir ritmi de tutturması zorunludur. Bazen dans esnasında oluşturulan bu ahenk, izleyenleri derinden etkileyen bir temsile dönüşür.[18]

Görüldüğü üzere şamanın kıyafetindeki demir parçaların özelliklerinden biri de çıkardıkları seslerle, ayin esnasında şamanın hareket çeşitliliğine yön vermeleridir. Özellikle şaman yüksek ve tiz sesler çıkarmak istediğinde, bu parçaların mümkün olduğu kadar birbirine çarpıp benzer titreşimler çıkarmasına imkan verecek hareketler yapar. Daha hafif sesler çıkarırken de omuzlarını indirip kaldırır ve yavaşça bir ayağından diğerine sıçrar. Hafif sesler daha çok giysisinin omuz kısmında bulunan metal, hafif ve yayvan pandantiflerle sağlar. Bu tınılar ayinlerin bazı bölümlerinde tabiî durum alır ve özellikle davul, düzenli sesler çıkarmaya, ilahiler de anlaşılacak şekilde söylenmeye başlar. Şaman, ayinin ilerleyen safhalarında göklere doğru çıkmaya başlarken bu durum değişir ve gökyüzünde dolaşan ruhlar, kuşlar ve diğer hayvanlar şamana tepkilerini gürültü çıkararak gösterirler. Şaman bu durumu davulunun sesiyle ifade eder.[19] Yani şamanlar genellikle belirli ruhlarla kaynaşmaya başladıklarında davul vuruşlarını değiştirirler ve davul çalmayı devralan ruhlar nedeniyle vuruşlar daha düzensiz bir hâl alır.[20]

Davullar ve diğer sihirli müzik aletlerinin kullanımı sadece şaman ayinleriyle sınırlı değildir. Birçok şaman kendi zevki için davul çalar ve şarkı söyler. Bu durumda dahi eylemin içerdiği anlam değişmez, yine göğe çıkmak ya da ölüleri ziyaret etmek üzere yer altına inmek söz konusudur. Ortaya çıkan özel müziğin henüz tamamen din dışı olmamakla birlikte dinsel müziğe göre daha serbest olduğu, ayrıca imgece zengin olduğu görülmektedir.[21] Z

NOTLAR

1 M. Feyzan Göher, "Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi," *38. ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies - Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi),* 1. c., Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2009, s. 309-312.

2 E. L. Lvova, "Çulım Türklerinin Şamanizmi Üzerine," çev. Merve Çerkez, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 36 (2005): 141.

3 Süleyman S. Güner, "Müziğin Tedavideki Yeri ve Şekli," *Karadeniz Araştırmaları Dergisi* 12 (2007): 101.

4 Ahsen F. Turan, "Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 56 (2010): 53-60.

5 Leonid Pavlovich Potapov, *Altay Şamanizmi*, çev. Metin Ergun, Konya: Kömen Yayınları, 2012, s. 205; Michael Harner, *Şaman'ın Yolu*, çev. Asena Atalay, İstanbul: Dharma Yayınları, 2007, s. 79-93.

6 Mihaly Hoppal, *Avrasya'da Şamanlar*, çev. Bülent Bayram, H. Şevket Çağatay Çapraz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 101-103.

7 Hoppal, age, s. 135, 246-248.

8 Mariko Namba Walter, Eva Jane Neumann Fridman, *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture,* c. 1, Santa Barbara, California: ABC-Clio, 2004, s. 179.

9 Hoppal, age, s. 238.

10 Atakan Deligöz, "Türk Dünyasında Tırnakla İcra Edilen Yaylı Bir Çalgı: Kılkopuz," *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* XIV/1 (2014): 141-154.

11 Harner, age, s. 79-93.

12 Rahmi Oruç Güvenç, "Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu," Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü 1985, s. 20.

13 Harner, age, s. 87.

14 Nikolay Alekseyevic Alekseyev, *Türk Dilli Sibirya Halklarının Şamanizmi*, çev. Metin Ergun, Konya: Kömen Yayınları, 2013, s. 243-246.

15 Hoppal, age, s. 176.

16 Ahmet Ali Arslan, "Amerikan Kızılderili Şamanizmi İle Orta Asya-Sibirya Türk Şamanizm'inin Benzerlikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma," *Manas Sosyal Bilimler Dergisi* 15 (2006): 15, 29.

17 Mircea Eliade, *Şamanizm: İlkel Esirme Teknikleri,* çev: İsmet Birkan, Ankara: İmge Kitabevi, 1999, s. 175-211.

18 Serdar Uğurlu, "Türk Kültüründeki Dini Rakslara Birkaç Örnek," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/29 (2014): 826.

19 Wilhelm Radloff, *Türklük ve Şamanlık*, İstanbul: Örgün Yayınevi, 2008, s. 335.

20 Michael Harner, *Şamanik Şifa*, İstanbul: Ray Yayıncılık, 2008, s. 30.

21 Eliade, age, s. 211.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

ÇOCUKLARIN MÜZİĞİ





(Yaşlı) Pieter Bruegel. Çocuk oyunları. 1560. Kunsthistorisches Museum.

Léon Émile Caille. Canının içi. 1866.



NİNNİLER

Gebeliğin 17. haftasında kulak gelişiminin tamamlanmasıyla işitme başlar. İşitilen ilk sesler annenin ritmik kalp atışları, bağırsak sesleri ve konuşması esnasında ses tellerinin oluşturduğu titreşimdir. Annenin ses tonu ve duygusal değişimleri bebeği etkilemektedir. 24. haftadan sonra bebeğin dış ortam seslerinden de etkilendiği anlaşılmaktadır.

Bebek doğduktan itibaren kucakta teskin edilme ihtiyacı duyar. Annenin yumuşak ses tonu, müşfik, rahatlatıcı sözleri bebekte sakinleştirici bir etki uyandırır. Bu sırada ritmik bir devinim oluşturmak ve bu ritme uygun bir ezgi ya da ninni mırıldanmak, bebekte "ahenk ve tempo" hislerinin gelişimine katkı sağlamaktadır.

"Ninni" kelimesi bilinen en eski hali ile, Kaşgarlı Mahmud tarafından 11. yüzyılda yazılan *Divanu Lügati't-Türk*'te "balu balu" şeklinde geçmektedir. 16. yüzyılda Karacaoğlan bir dörtlüğünde "nen eylemek" demektedir. Ninni, annenin üç-dört yaşlarına kadar çocuğunu kucağında, ayağında ya da beşikte sallayarak daha çabuk ve kolay uyutmak yahut teskin etmek için hususi bir beste ile söylediği, o anki halet-i ruhiyesini yansıtan, mani türünde dörtlükten meydana gelen bir çeşit türkü olarak tanımlanmaktadır. Kalıplaşmış, herkes tarafından bilinen melodileri olmakla birlikte, her anneye özel besteler ve sözler bulunabilir. Türkülerle kıyaslandığında, ninniler doğaçlamaya daha elverişlidir. Ninniler, bebeği rahatlatmak yanında kültürel değerlerin aktarımında da eğitici bir rol oynar. Doğaçlama ninni sözleri aynı zamanda anne için de bir dertleşme, derdini ortalığa dökme ve rahatlama aracıdır.

Dandini dandini dastana
Danalar girmiş bostana
Kov bostancı danayı
Yemesin lahanayı

Ninni diyem uykun gelsin
Uzak yoldan baban gelsin
Allah uzun ömür versin
Ninni nazlı yavrum ninni

Gelişen teknolojiyle ninniler de değişime uğramaktadır. Artık ninni söyleyen oyuncaklar, ninni albümleri, ninni dinlenebilen internet siteleri, profesyonel seslendiricilerin ninni performansları var. Bu durum ninni zenginliğini örselemekte ve anne-bebek arasındaki özel ilişkinin derinliğini azaltmakta, diğer yandan bebeğin teskin olmasını yönelik ihtiyacı arttırmakta iken, bir yandan da çok sayıda yeni ninninin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Sözlü ve enstrumental ninniler, eski ve yeni Anadolu ninnileri ve yöresel dünya ninnileri ile müzik piyasası, ninni dinletme geleneğinden faydalanmaktadır.

ÇOCUK OYUNLARI

Ninni döneminde başlayan el berecisi meşguliyetleri, çocuğun zihin, duygu, beden, karakter ve beceri gelişimine paralel olarak yerini yavaş yavaş oyuna terk eder. Bir önhazırlık olmaksızın kendiliğinden ortaya çıkıveren, hedefi olmayan ve mutlaka mutluluk getiren bir aktivite olarak tanımlanan oyun, çocukluğun daha sonraki dönemlerinde kuralları olan, yenmek amacı taşıyan, işbirliği veya rekabet gerektiren aktiviteye dönüşmektedir. Genel olarak çocuklar grup oyunlarında daha çok eğlenmektedir.

Türkiye'de geleneksel çocuk oyunları "somut olmayan kültürel miras"ın

önemli bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Geleneksel oyunlar, açık alanda oynanan, bedensel bir çaba ile gerçekleşen, beceri, koordinasyon, hedefe ulaşma, dikkat kesilme gibi birçok motor-beceriyi geliştiren aktivitelerdir. Tekerlemeler, söz oyunları, hece tekrarları ve şarkılar eşliğinde yapılan oyunlar Anadolu'nun birçok yöresinde farklı formlarda uygulanmaktadır.

Yarışmalı çekişmeli müzikli çocuk oyunları için "Bezirgânbaşı" iyi bir örnektir. Oyun en az dört kişi ile oynanır. Oyunculardan ikisi sayışarak çıkarılır. Çıkan oyuncular kendilerine, diğer oyunculardan gizledikleri, meyve veya çiçek isimi gibi, birer isim verirler. Karşılıklı olarak kollarını yukarı kaldırarak el ele tutuşurlar. Diğer oyuncular şarkıyı söyleyerek sırayla el ele tutuşmuş olan ebelerin kollarının altından geçerler. *"Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı / Kapı hakkı ne verirsin, ne verirsin / Arkamdaki yadigâr olsun, yadigâr olsun / Bir sıçan İki sıçan Üçüncüde kapana kaçan"* diyerek bir ve ikinci oyuncuyu kolları arasına hapsedip bırakırlar, üçüncüyü kolları arasına sıkıştırıp diğer oyuncuların duymayacağı bir sesle kendilerine verdikleri isimleri söyler ve bir tercih yapmasını isterler. Söylediği isim kime aitse oyuncu, o ebenin arkasında durur. Şarkı ve geçişler son oyuncuya kadar devam eder. Son oyuncu da tercihini yaptıktan sonra grupların arasına bir çizgi çizilir. Takımlar çekişerek diğer takımı çizgiden kendi tarafına geçirmeye çalışır. Geçiren taraf diğerine "çürük elma" diye bağırır. Bu oyun Hankervan, Kapan Kale, Çürük Elma adlarıyla da bilinmektedir ve varyantları vardır. Oyunun şarkısı Hüseynî makamında söylenmektedir.[1]

Ebe olan oyuncunun bıraktığı mendilin farkedilip farkedilmemesi üzerine kurulan ve *"yağ satarım, bal satarım, ustam ölmüş, ben satarım, ustamın kökü sarıdır, satsam onbeş liradır"* şarkısı ile oynanan oyun; *"portakalı soydum, başucuma koydum, ben bir yalan uydurdum, duma duma dum"* şarkısı ile sayışmacalı tekerleme oyunu; *"iğne battı, canımı yaktı, tombul kuş, arabaya koş, arabanın tekeri, istanbulun şekeri, hop hop altın top, bundan başka oyun yok"* şarkısı ile sayışmacalı tekerleme oyunu Anadolu'da yaygın olarak oynanan müzikli çocuk oyunlarına örnektir.

Özellikle yağmurlu günlerde söylenen *"Yağmur yağıyor, seller akıyor"* şarkısı, çoğu kişinin çocukluk hatıraları arasında yer tutar.

Frederic Leighton. Müzik dersi. 1877. Guildhall Art Gallery.



ÇOCUK ŞARKILARI

Türkiye'de okulların ilk sınıflarda müzik eğitiminde kullanılan birçok parça vardır; "Arı vız vız", "Pazara gidelim", "Sağ elimde beş parmak", "Ali Babanın çiftliği", "Baltalar elimizde" gibi. Çok bilinen bazı parçalar uyarlamadır; bir Alman melodisi olan "Yaşasın okulumuz", bir Fransız melodisi olan "Yalancı", özellikle izcilikte söylenen ve bir İsveç melodisi olan "Dağ başını duman almış" gibi.

TRT, çocuk koroları ve çocuk şarkıları güfte ve beste yarışmalarıyla çocuk müziğini desteklemektedir. Çocuk şarkıları içinde "Bir dünya bırakın biz çocuklara" gibi klasikleşenler vardır. Son yıllarda makam müziğine uygun yeni besteler yapılmaktadır. Z

NOTLAR

1 A. Ceren Göğüş, "Bir Çocuk Oyununun Diakronik İncelemesi: Aç Kapıyı Bezirgânbaşı", *Milletlerarası 9. Türk Halk Kültürü Kongresi: Müzik Oyun ve Eğlence,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Ankara 2017.

KAYNAKÇA

¶ Musamet Başaran. *Oyunlarla Spora Hazırlık.* Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
¶ Itır Arda, Seyran Deniz. *Her Güne Bir Oyun.* Resimleyen: Dağıstan Çetinkaya. Yapı Kredi Yayınları, 2008, 3. Baskı.
¶ Âmil Çelebioğlu. *Türk Ninniler Hazinesi.* 1995 İstanbul: Kitabevi Yayınları
¶ Doğan Kaya. "Ninni". *Pertev Naili Boratav'a Armağan.* Haz. Metin Turan. 1998 Ankara.
¶ Ekrem Kıraç. "Türk Halk Şiirinde Ritm, Ezgi ve Ninni Söyleme Geleneğinin Rolü". *PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi* 3: 1997.
¶ Ferit Ragıp Tuncor. *Eğitici Çocuk Oyunları.* Esin Yayınevi, 2000 İstanbul.
¶ M. Öcal Oğuz, Petek Ersoy. *Türkiye'de 2004 Yılında Yaşayan Geleneksel Çocuk Oyunları,* Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2007 Ankara.
¶ Sefai Acay, Işıltan Uşaklıgil, Cahit Terca. *CD'li Çocuk Ezgileri,* Morpa Yayınları, 2004İstanbul.
¶ Yılmaz Karakaya. "Göstergebilimsel Açıdan Ninniler". *Millî Folklor* 61: 2004.

"Bir Dünya Bırakın",
Söz: Adnan Çakmakçıoğlu
Müzik: Salih Aydoğan



Tarihin en eski müzik aletleri
ÇALPARALAR
HPM Koleksiyonu

HALÛK PERK

ÇALPARALAR, birbirinin aynısı olan iki parçadan oluşurlar. Fonksiyon bakımından günümüz zilleri ile aynı özellikleri taşırlar. Birbirlerine vurularak değişik sesler çıkarması için tasarlanmışlardır. Birbirlerine vurulan yüzeylerin eğimlerinin, iç boşluklarının, alanlarının farklı şekilde imal edilmesi çok çeşitli sesler çıkarmalarını temin etmek içindir.

Çalpara grubundaki her çift müzik aletinin birbirinden farklı üretilmiş olması ve her çiftin farklı sesler çıkarması, konser verir gibi bir arada kullanıldıklarını düşündürmekte, dinî ritüel için kullanılmış olma ihtimalini akla getirmektedir.

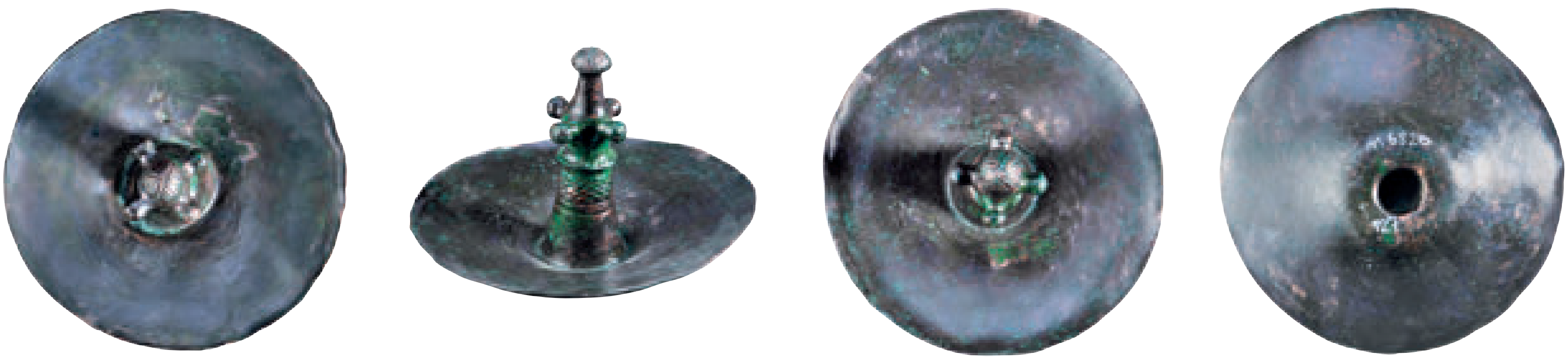
Çalparalar tipolojik olarak iki gruba ayrılmaktadırlar. Birinci grup çalparaların tutma yerleri vardır, diğer grupta ise günümüz örneklerinde olduğu gibi tutma yerleri yerine ip delikleri vardır.

BİRİNCİ GRUP ÇALPARALAR

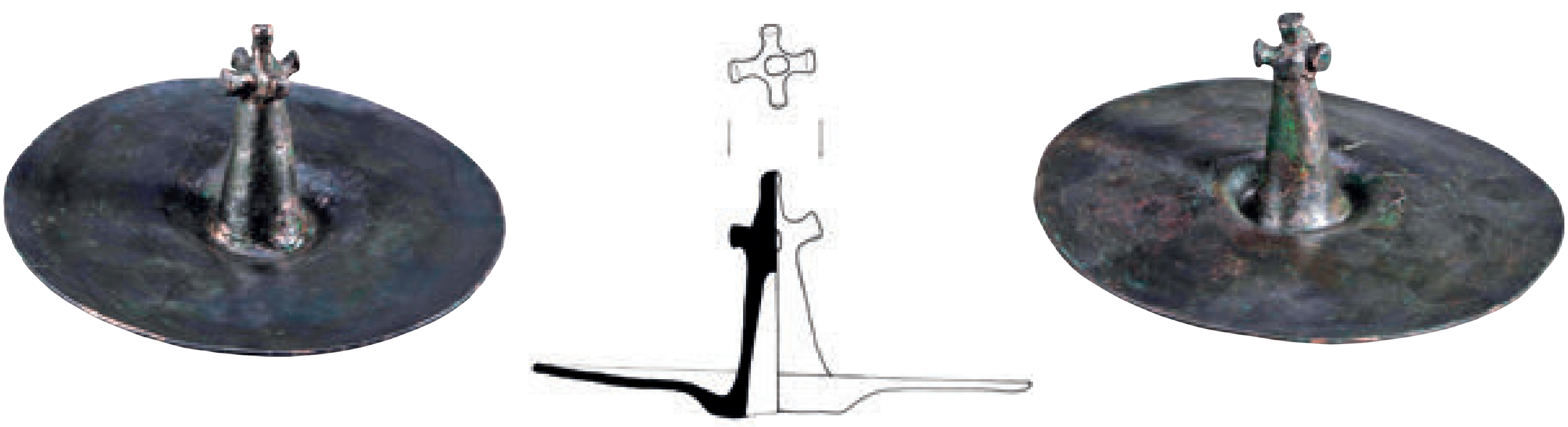
İlk grup çalparalar Merzifon Hacıgümüşköy'de bulunmuştur ve Tunç Çağı'na tarihlenmektedir. Konservasyon öncesinde yaptığımız incelemelerde patinaların aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, grubu müzemize kazandıranlar grupta yer alan eserlerin bir arada bulunduğunu ve birlikte geldiğini beyan etmişlerdir. Beyanlar, eserlerin bulunduğu yerin bilimsel verileriyle uyumludur.

Bu grupta yer alan çalparalar bronzdan döküm, dövme ve kazıma tekniği ile yapılmışlardır. Her biri daire biçimli yassı gövde ve yukarı doğru daralan konik sap kısmından oluşur. Sap kısmının içi oyuktur. Gövde ise hafifçe dışbükeydir. Tutamaklarının baş kısımlarında bulunan delikler ise keten gibi organik ipin geçmesi için yapılmış olmalıdır.

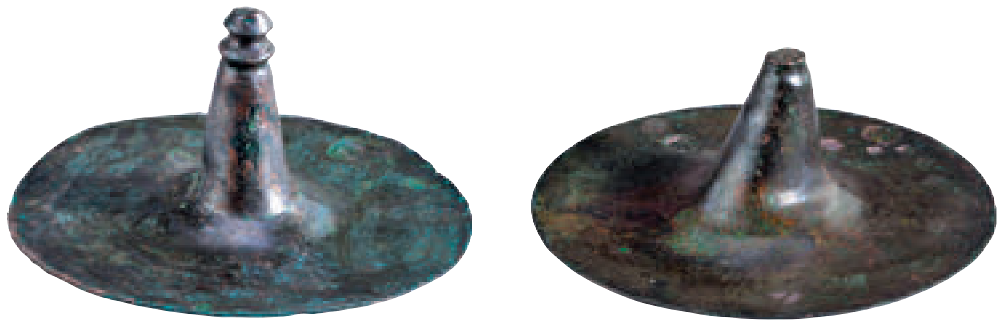
Müzikologların, burada yer verilen müzik aletlerinin çıkardıkları sesler üzerine yapacağı çalışmaların, dönemin müziğinin anlaşılmasına önemli katkı sağlayacağı muhakkaktır.



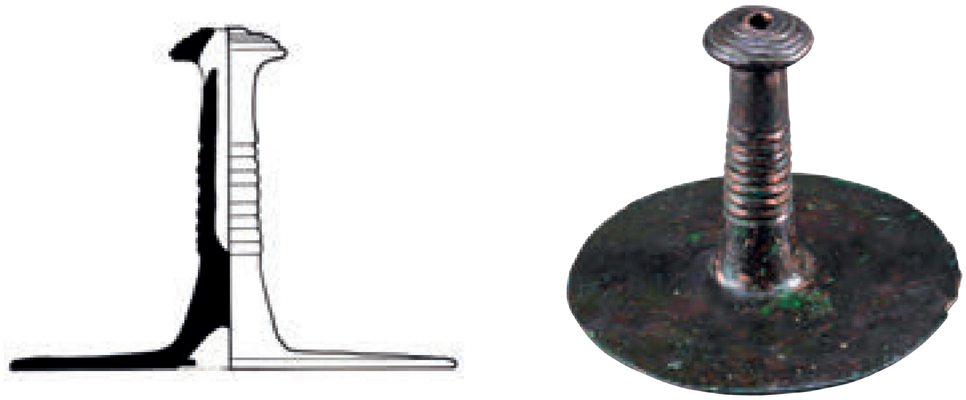
Kat. No. 1.01.
HPM6820 (57x85mm) - HPM6726 (57x85mm)



Kat. No. 1.02.
HPM6725 (50x108mm) - HPM6724 (50x119mm)



Kat. No. 1.03.
HPM6728 (43x91mm) - HPM6731 (35x92mm)
Birinin baş kısmı kırılmıştır.



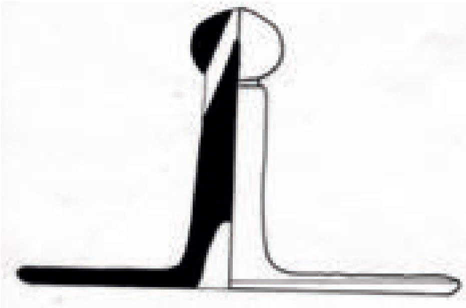
Kat. No. 1.04.
HPM6727 (53x69mm)
Sap kısmının merkezinde sekiz kabartma bilezik mevcuttur. Diğer karşılığı eksiktir.



Kat. No. 1.05.
HPM6730 (66x84mm) - HPM6729 (67x84mm)
Daire biçimli gövdenin merkezi çukurdur. Baş kısmında bir delik bulunmaktadır. Dikey kazıma çizgilerle dilim biçiminde işlenmiştir.

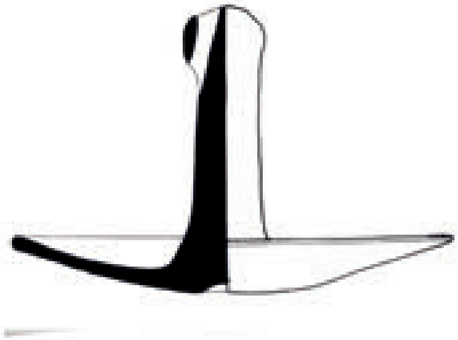


Kat. No. 1.06.
HPM6739 (38x58 mm) - HPM6740 (35x60 mm





Kat. No. 1.07.
HPM6736 (48x74 mm) - HPM6734 (48x74mm)


Kat. No. 1.08.
HPM6733 (49x73 mm) - HPM6732 (52x74mm)




Kat. No. 1.09.
HPM6735 (45x55mm) - HPM6737 (55x43 mm)



Kat. No. 1.10.
HPM6738 (43x66mm)
Karşılığı yoktur.

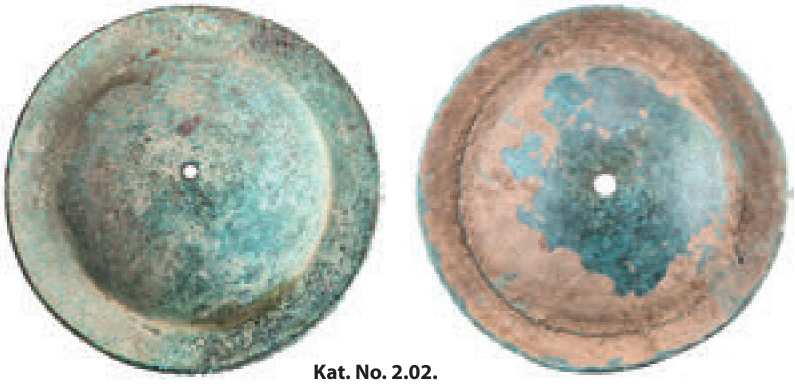
İKİNCİ GRUP ÇALPARALAR

Bu grupta yer alan çalparalar Helenistik dönem ve Roma dönemi örnekleriyle benzerlik göstermektedir. Hepsi ayrı zamanlarda ve farklı kişilerden satın alma yolu ile temin edilmiş olduğundan ve bağlamı bilinmediğinden kesin bir tarihleme yapma imkanı bulunmamaktadır.

Bu grup çalparaların ortalarında iplerin geçirildiği delikler görülür. MÖ 7. yüzyıldan itibaren görülen çalparaların çapı 180 mm'den büyük değildi. Helen çalparalarının metal levhalarının arka yüzünde parmakların ya da ellerin geçirilmesine yarayan genellikle deriden bir parça bulunmaktadır. Klasik döneme ait çalpara çalan bir heykelden, çalparaların söz konusu dönemde ebatlarının küçüldüğü ve el çapında yapıldığı öğrenilmektedir.



Kat. No. 2.01.
HPM2535 (116x18mm) - HPM2302 (173x30mm)



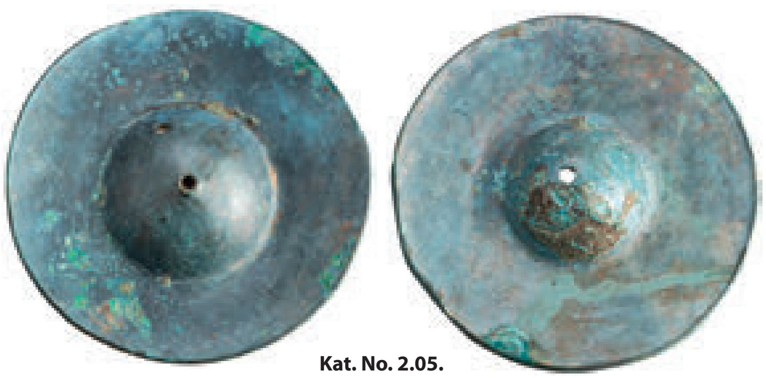
Kat. No. 2.02.
HPM2305 (150x30mm) - HPM15807 (123x15mm)



Kat. No. 2.03.
HPM1289 (165x20 mm) - HPM5794 (172x40 mm)



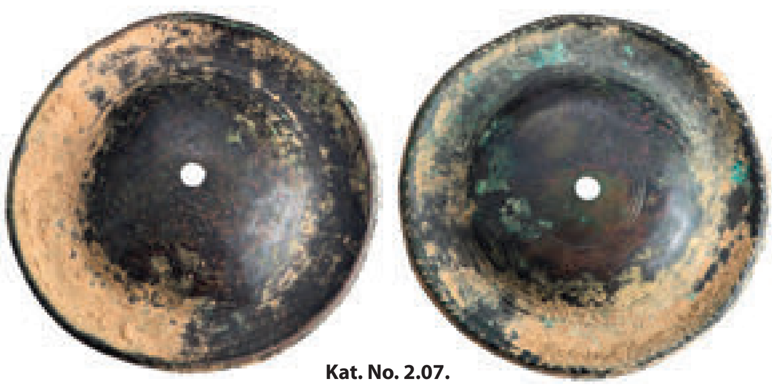
Kat. No. 2.04.
HPM14789 (150x40 mm) - HPM14790 (128x45 mm)



Kat. No. 2.05.
HPM8024 (118x18mm) - HPM8025 (119x20mm)



Kat. No. 2.06.
HPM5351 (49x7mm) - HPM8015 (67x10mm)



Kat. No. 2.07.
HPM8013 (70x9mm) - HPM8014 (75x11mm)

ÇINGIRAKLAR

Bu grupta yer alan çıngıraklar en erken örneklerdir. İçlerinde ses çıkarması için yuvarlatılmış taş gibi cisimler yer alır. Sesin dışarı daha iyi çıkması için delikli olarak üretilmişlerdir. Sallanarak ses çıkarması sağlanır. Boyutların küçük oluşundan anlaşıldığı kadarıyla çocukların sakinleştirilmesi veya oynamaları için üretilmiş olmalıdırlar. Tunç Çağı'na tarihlenenler dışında bronzdan üretilmiş olanlar Urartu dönemine aittir. Bir örnek (HPM11380) Ana Tanrıça betimi şeklinde üretilmiş olup aynı zamanda koruyucu olma amacı taşımaktadır.



Kat. No. 3.01.
HPM11380 (103x83mm)
İlk Tunç Çağı'na tarihlenen çıngırak pişmiş topraktan üretilmiştir.



Kat. No. 3.02.
HPM11189 (88x37mm)
İlk Tunç Çağı'na tarihlenen çıngırak pişmiş topraktan üretilmiştir.



Kat. No. 3.03.
HPM14827 (66x44mm)
İlk Tunç Çağı'na tarihlenen çıngırak pişmiş topraktan üretilmiştir.



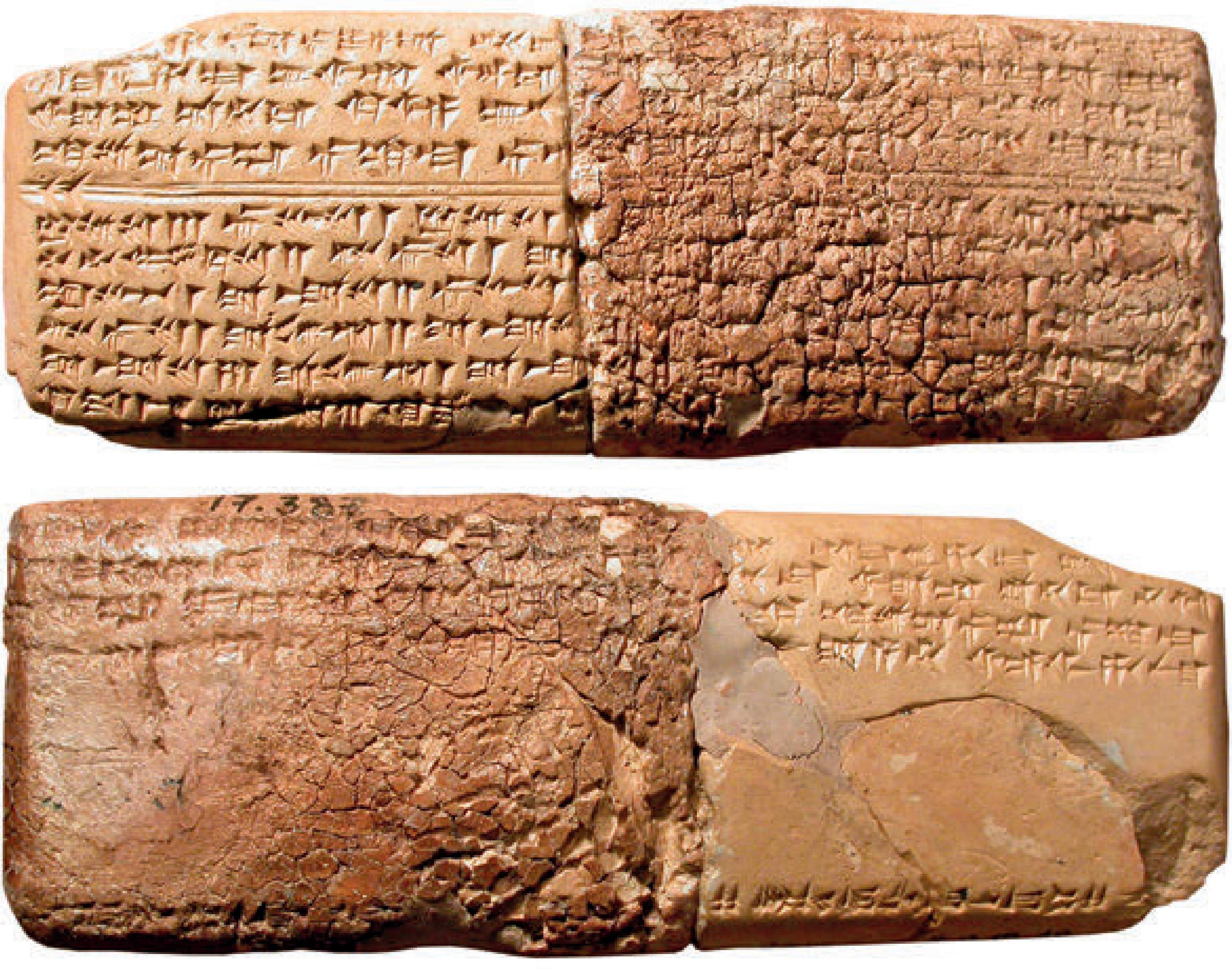
Kat. No. 3.04.
HPM1474 (53x19mm)
Urartu dönemine ait olan çıngırak bronzdan üretilmiştir.

KAYNAKÇA

¶ Önder Bilgi. *Anadolu'da Dökümün Beşiği.* İstanbul, 2004.
¶ Önder Bilgi. "Halûk Perk Müzesi Koleksiyonundaki Anadolu İlk Tunç Çağ Toplu Buluntusu," *Halûk Perk Müzesi Gümüşhacıköy Koleksiyonu*, İstanbul, 2014.
¶ Halûk Perk. "Halûk Perk Müzesi Koleksiyonundaki Anadolu İlk Tunç Çağ Toplu Buluntusu," İstanbul, 2014.
¶ Devrim Sönmez. "Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri," Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2008.

NOTANIN KISA TARİHİ

ONUR KARABİBER



"Hurri İlahisi"nin yazılı olduğu kil tablet, MÖ 1400 civarı. Damascus National Museum.

MÜZİĞİN kağıda geçirilmesi, eski çağlardan günümüze müzisyenlerin temel sorunlarından biriydi hep. 19. yüzyılın ortalarına, yani fonograf ve benzeri ses kaydeden cihazların icadına kadar bir yazı ya da işaretleme dili dışında müziksel verilerin kayda geçirilmesi mümkün değildi. Çeşitli kültürler (gelenekler) çoğu kez söz konusu bilgiyi ustadan çırağa, sözel bir işleyişle aktarma yolunu seçmişti. Hatta günümüzde de benzer uygulamalar yer yer devam eder. Aslına bakılırsa, böylesi bir aktarım yolunu çoğu kez bir 'seçim' olarak da görmemeli; çünkü bilginin yazı yoluyla aktarımı toplumlar için bir tercih meselesinden çok, kültürel, toplumsal ve ekonomik kazanımlar üzerinden şekillenen uzunca bir süreç olmuştur. Demek ki her şeyden önce, herhangi bir kayıp yaşamadan nesilden nesle aktarılacak kadar çok, çeşitli, değerli ve yer yer karmaşık bilginin üretilmesidir asıl mesele. İnsanoğlu daha en baştan, böylesi durumlarda sözlü aktarım yolunun her zaman sağlıklı sonuçlar vermeyeceğini fark etmiş olmalı ki tıpkı dilde olduğu gibi müzikte de yazının, yazma yöntem ve tekniklerinin peşine düşmüştür.

Dil, düşüncenin temel malzemesidir. Başka bir deyişle 'sözcüklerle düşünürüz'. Sözcüklerin sahip olduğu anlamlar, birbirimizle iletişime geçmemizi, birbirimizi anlamamızı sağlar. Bilindiği üzere biçimbirim (morfem), dilde anlam ifade eden en küçük ögedir. Biçimbirimler birtakım seslerin (fonem) belli bir diziliş ile üretilmesi yoluyla oluşurlar. Dolayısıyla, fonemleri temsil edecek birtakım işaretler bulur ve onları doğru düzgün bir biçimde dizersek yazıyı da keşfetmiş oluruz.

Ne var ki bu işleyiş, müziksel ögelerin kağıda geçirilmesinde bu kadar kolay olmaz. Müziksel sesleri yazıya/işaretlere aktarmada iki belirleyici etken (ihtiyaç) vardır. Bunlardan ilki ve en önemlisi sesin yüksekliğinin (sesin ne kadar tiz ya da pes olduğunun; frekansının) belirtilmesidir. Söz konusu ses perdelerinin hangi porsiyonlarla (frekans oranlarıyla) tespit edildiği meselesi kültürden kültüre, yöntemden yönteme farklılıklar gösterirken, tarih boyunca da değişimlere uğramıştır. Diğer yandan, bulunan işaretler hem müziksel sesin yüksekliğini, hem de süresini (uzunluğunu) ortaya koymalı, hatta bu işaretler, sesler arasındaki boşlukları (sessizlikleri) da kapsamalıdır. İşte tarih boyunca müzikçiler, geliştirdikleri işaret sistemleri (notasyonlar) ile bu iki ihtiyacı gidermenin derdine düşmüşlerdir.

Tam bu noktada iki konunun altını çizmekte fayda var. İlk olarak, 'notasyon' sadece müziksel işaretleri ifade eden bir terim değildir. Matematik işaretlerinin de bir notasyonu vardır. Başka bir deyişle notasyon, birtakım ögeleri temsil eden sembollerin oluşturduğu sistemin adıdır. Diğer yandan, 'müziksel notasyon' ile 'müzik yazısı' *(music text)* farklı şeylerdir. Müzik yazısı, müziksel notasyonda yer alan, bildiğimiz yazı türüdür. Bir müzik parçasının başına 'ağır' yazarak parçanın temposunun belirlenmesi müzik yazısına örnek olarak gösterilebilir.

KİLE İŞLENEN SESLER

Müziğe dair elde edilen ilk arkeolojik bulguların, uygarlık tarihi ile koşut gitmesi oldukça ilginç... Böylelikle insanoğlunun müziği, günlük sosyal hayatın bir parçası olarak kabul edişinin çok eski çağlara, hatta ilk uygarlıklara dayandığı anlaşılıyor. Yine de işlevsel bir müzik yazısı ya da notasyonu için henüz erken olduğunu belirtmek gerekir. Diğer yandan duvarlara, tabletlere ya da parşömenlere işlenen çalgı resimleri ya da tarifleri, o çok eski müzikler ve gelenekler üzerine fikir yürütmemize yardımcı olur. Kimi zaman üflemeli bir çalgının üzerindeki delikleri sayarak ya da kirişler arasına çekilmiş tellerin uzunluklarını hesaplayarak birtakım çıkarımlarda bulunulabilir.[1]

Müziğin icrasına dair daha açıklayıcı bilgiler, tarifler veren ilk örnek bugünkü Mezopotamya'nın Ugarit bölgesinde bulunan bir çivi yazısına ait... MÖ 1400'lerden kalan bu kil tablette o dönemde varlık gösteren Hurrilere ait bir ilahi bulunuyor. "Hurri İlahisi" diye de bilinen bu kalıntıda Sümer yazısından aşina olduğumuz işaretler var. Tabletin zarar görmüş olması ya da yazının deşifre edilişindeki zorluklara rağmen bilim insanları söz konusu ilahiye dair transkripsiyonlar hatta ses kayıtları üretmeyi başardılar.

"Hurri İlahisi" kadar eski olmasa da gerek kullanılan notasyon ve yazı gerekse bulunan kalıtın kondisyonu bakımından Seikilos yazıtı ön plana çıkan en önemli bulgulardan biri... MÖ 200 ile MS 100 yılları arasında yapıldığı düşünülen bu mermer sütunun, Aydın ili sınırları içerisindeki tarihî Efes bölgesi yakınlarında bulunmuş olması bir başka ilgi çekici nokta... Ancak, müzik tarihi açısından oldukça önemli olan bu bulgunun maalesef diğer birçok tarihî eser gibi yurtdışına kaçırıldığını belirtmek gerekir. Danimarka Ulusal Müzesinde sergilenen yazıttaki ezgi, Eski Yunan'da geliştirilen bir harf gösterim sistemi ile işlenmiştir.

DAİRELER VE RENKLER

Eski çağlardaki müzik notasyonları arasında en ilginç olanlardan biri de Eski Mısır uygarlığına ait... Hatta harflere ya da rakamlara dayalı gösterim sistemleriyle karşılaştırıldığında Eski Mısır'daki örnekler çok daha işlevsel bir notasyona işaret ediyor. Mısırlıların seslerin yüksekliklerini (perdeleri), sürelerini ve hatta gürlüklerini belirlemede ustaca yöntemler geliştirdikleri görülüyor. Altı parşömenlik bir set hâlinde karşımıza çıkan bulgularda, söz konusu notasyonun irili ufaklı ve

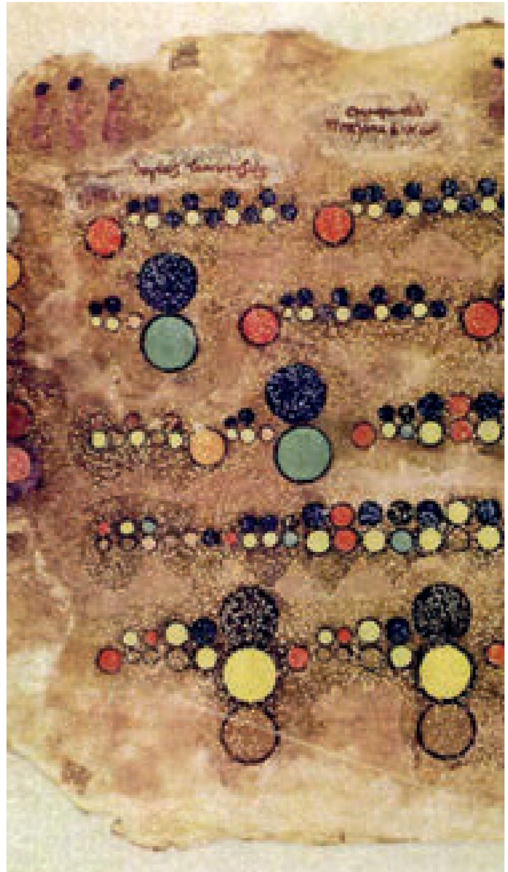
Seikilos yazıtı, MÖ 200 ile MS 100 arası.
National Museum of Denmark.



Seikilos'taki yazılar.



Eski Mısır'dan bir notasyon örneği.



farklı renkteki dairelerle oluşturulduğu görülür. Renkler perdeleri temsil ederken, dairelerin boyutu ile süre değerleri gösterilmeye çalışılmıştır.

ÇİZGİLERİN AÇTIĞI KAPI

Müziksel ögeler, semavi dinlerde ve bunlara bağlı ibadetlerde de de yerini bulmuştur. Kutsal sözlerin belirli ses perdeleri ve ritmik kalıplar üzerinde söylenmeleri ile gelişen uygulamalara üç semavi dinde de rastlanır. Bu gibi uygulamalara dair geliştirilen notasyonlar, Doğu geleneklerinde harf/rakam gösterimi üzerinde şekillenirken, Batı'daki örneklerde işaretlere dayalı bir sisteme doğru devam etmiştir.

Ortaçağda, özellikle de Batı'da geliştirilen notasyon yöntemleri içerisindeki en belirgin öge şüphesiz ki *neume* (nöm) oldu. Erken ortaçağdaki *neume* örneklerinden kolayca anlaşılır bir ritmik ya da ezgisel yapı çıkarmak zordur. *Neume* adı verilen işaretlerin belirli perdeleri, uzunlukları hatta ritmik kalıpları temsil edecek şekilde gelişmesi onlarca yıl almıştır. Ancak, günümüzde de kullanılan modern notasyonun temelinde bu gelişim çizgisinin olduğu söylenebilir.
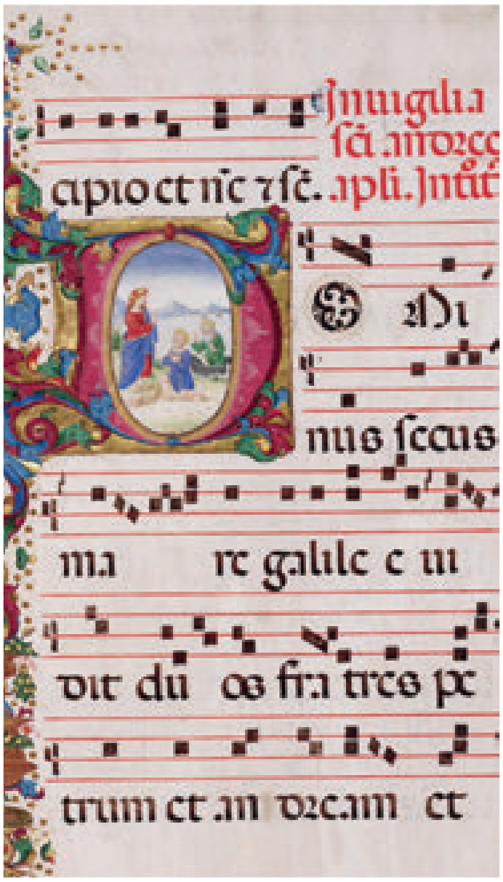
İşaretlerin yatay çizgiler üzerine dizilmesi de aynı süreç içerisinde şekillenen bir yöntem... Bugünkü yaygın müzik notasyonunun temelini oluşturan bu yol, ses perdelerinin gösterilmesi bakımından oldukça kullanışlı bir sistem ortaya koymuştur. Dizek *(porte)* adını verdiğimiz bu notasyon yönteminde çizgilerin sayısı, ölçü ve ritim gibi unsurlar daha önce de değinildiği gibi zaman içerisinde gelişmiş ve belirli normlara ulaşmıştır.

Çizgiler üzerine dizilerek belirli perdeleri temsil eden işaretlerin aynı zamanda seslerin uzunlarını göstermesi için de çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Kısa *(brevis)* ve uzun *(longa)* olarak belirlenen ve zamanla daha farklı süre değerlerine kavuşan işaretler, fonetikte kullanılan birtakım kalıplarla eşleştirilmiş ve ritmik modlara dönüşmüştür. Günümüz müzik teorisinde de vuruşların 2'şerli ve 3'erli şekilde bölünmeleri meselesi, söz konusu metrik kalıpların düzenlendiği çağlara kadar dayanır.

Perde isimlerinin belirli heceler ile seslendirilmesi ise 'solmileme' olarak bilinen ayrı bir teknik ile ortaya çıkar. 11. yüzyılda Arezzolu Guido tarafından geliştirilen bu teknik "Ut Queant Laxis" adlı ilahide geçen heceler üzerine kuruludur.

'Solmileme'de kullanılan hecelerin yanı sıra tıpkı diğer notasyon yöntemlerinde olduğu gibi Batı müziğinde de perdeleri temsil eden harfler mevcuttur. Hatta dizek başına konulan anahtarların bu harfler üzerinden geliştirildiği de söylenebilir. Örneğin, Sol sesini temsil eden harf G'dir. Dolayısıyla, bugün Sol anahtarı olarak bildiğimiz şekil de aslında temsilî bir G harfidir. Söz konusu harfler bugün de çeşitli amaçlarla sıklıkla kullanılır.
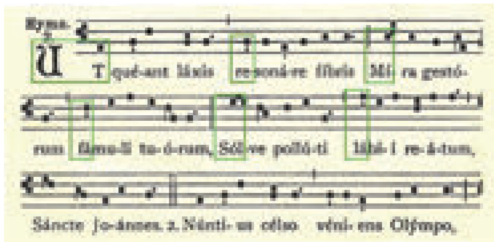
Neume notası örneği.



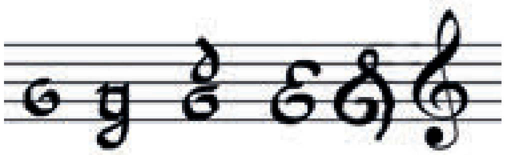
Neume yazısı ve süre değerleri.
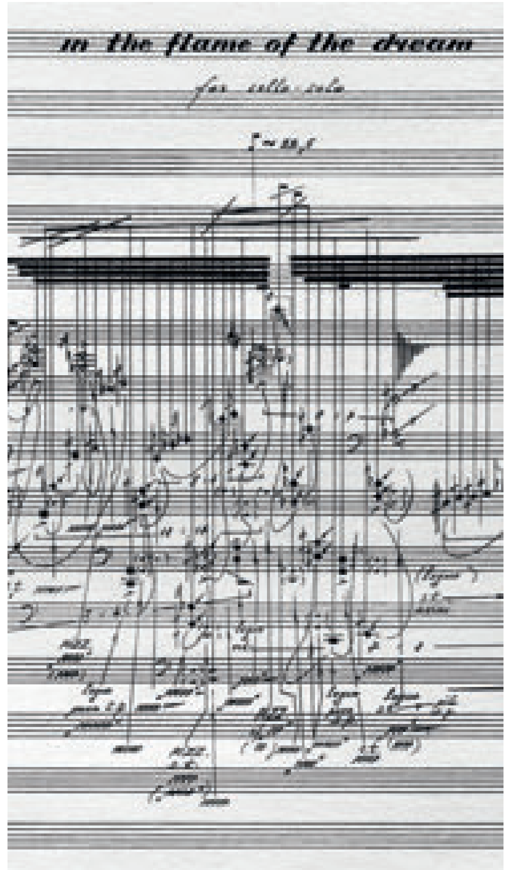


Nota isimlerini gösteren heceler.



Sol anahtarının G harfinden türeyişi.



Vadim Karassikov'un "In the Flame of the Dream" adlı eserinden bir grafik nota örneği.



TÜRK MÜZİĞİNDEKİ UYGULAMALAR

Türk müziği tarihi boyunca ses perdelerini, uzunluklarını ve usulleri yazıyla gösteren sistemler geliştirilmiştir. Çoğunlukla 18 ve 19. yüzyıllarda karşımıza çıkan bu gibi çalışmalar, daha önce de değinildiği gibi harfler ve rakamlar üzerine kurulu bir sistem üzerinden şekillenir. Kantemiroğlu, Abdülbaki Nasır Dede gibi Türk müziği teori tarihi açısından önemli isimlerin geliştirdiği notasyon yöntemleri bunlara örnek gösterilebilir.

MODERN ZAMANLAR VE YENİ İHTİYAÇLAR

20. yüzyıl ile beraber müzikteki yeni arayışlar beraberinde notasyona dair ihtiyaçları da getirmiştir. Bunun neticeleri, kimi zaman geleneksel notasyon üzerine şekillenen yeni denemeler ve yöntemler, kimi zaman bilinen notasyondan tamamen farklı birtakım grafik uygulamalar olmuştur.

Kil tabletlerden modern notasyona, dijital nota yazım teknolojisine ve grafik denemelere kadar uzanan bir süreç; sayısız yeni arayış, yöntem ve teknik... Müziğin işaretlere dönüşme öyküsü, kuşkusuz ki yazılı kültürün ve uygarlığın en belirgin göstergelerinden biri... Hatta, bu devasa uygulama birikiminin müziksel icranın çok sınırlı bir kısmını karşılıyor olması da bilim ve sanat dünyası için apayrı bir tartışma konusudur. Dahası, kayıt teknolojisinin yaklaşık 150 yıllık birikimi ile birleştiğinde 'seslerin zaptı' apayrı bir boyuta ulaşıyor. Günümüz sayısal tabanlı müzik teknolojisi, yer yer müziksel notasyona olan ihtiyacı sorgulamamıza yol açsa da çizgiler üzerine dizilmiş o küçük işaretlerle olan ilişkimizin hâlâ çok güçlü olduğu ve bu ilişkinin bir süre daha böyle gideceği aşikâr... ■

NOTLAR

1 Ulrich Michels, Gunter Vogel, *Müzik Atlası*, Çevİstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015, s. 161.

KAYNAKÇA

¶ Elaine Gould. *Behind the Bars*. London: Faber Music, 2011.
¶ Ulrich Michels, Gunter Vogel. *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
¶ Gardner Read. *Pictographic Score Notation*. London: Greenwood Press, 1998.
¶ Richard Taruskin. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford University Press, 2010.



GUIDO'NUN ELİ

Guido'nun Eli. UPenn Ms. Codex 1248, vr. 122a.

ERKEN ortaçağda, henüz müzik notaya alınmadan önce, melodiler iki yol ve yöntemle icra ediliyordu. Var olan bir ezgi ezberleniyor ve öyle söyleniyor, ya da doğaçlama olarak icra ediliyordu. Bu yüzden müzikle ilgili ilk belgeler metin şeklindeydi. Hemen ardından metinler üzerine simgeler ilave edilmeye başlandı.

Ortaçağın bu ilk dönemlerinde, kilise ve ruhban sınıfının ilgilendiği bir uğraş olan müzik, ibadetlere neşe, hava ve derinlik katan bir unsur olarak görülmüştü. Bu yüzden de tek sesli, kutsal ve Tanrı'ya adanmış duaların kolayca ezberlenmesini sağlayan bir araç olarak değerlendirilmişti. Fakat süreklilik sağlanması için ezberde tutulma mecburiyeti vardı ve bu bir problemdi. İşte ilk müzik adamları belki de bu sorunu çözmek için ortaya çıktı. Fransa'da Aziz Benedikt Manastırının ikinci başrahibi hatıratında bu durumu şöyle anlatıyor: "*En küçük bir rahiple koro düetini icra etmek için bile bir ustanın çalıştırmasına ihtiyaç duyuluyor, böyle bir çalışma olmadan eserinin unutulma ya da değiştirilmesi tehlikesi ile karşı karşıya kalınıyordu. Bu sorunu yenmek için henüz bir yöntem yoktu*".

İtalya'da Arezzolu Guido, manastırda keşişlerin ve ruhban sınıfının ezgi repertuvarını ezberlemekte karşılaştığı zorlukların birinci elden tanığı oldu. Guido'nun Benedikt Manastırında eğitim gördüğü ve Arezzo Piskoposu Theobald'ın çağrısı üzerine 1025'te Arezzo katedral okulunda öğretmenliğe başladığı biliniyor.

Guido, ilk önce Batı müzik geleneğinin belirgin özelliklerinden olan ve müzik besteciliğinde bir atılım ve devrim oluşturan dört çizgiden oluşan yatay nota çizgilerini icat etti.

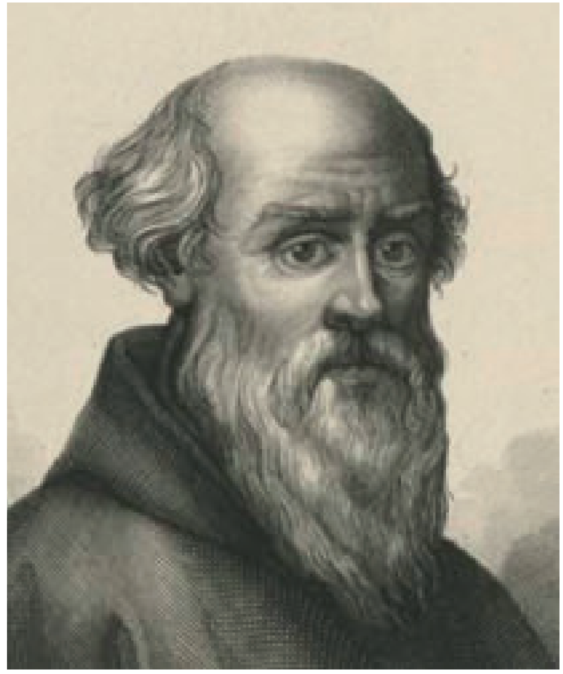
Nota çizgileri, ses perdesinin doğru ifade edilebilmesinde bir grafik tasarım unsuru olarak ses tanımlarına imkan verdi. Seslerin perdeleri ve yüksekliği belirginleşti ve tarif edilebilir hâle geldi. Guido bu buluşunu, pratik bir kullanım olarak ses perdelerini bir harita gibi ilk defa eline çizerek tanımladı. O yüzden literatüre 'Guido'nun Eli' olarak geçen bu notasyon biçimi, müzik tarihindeki ilk sistematik uygulama olarak biliniyor. Modern notasyonun mucidi Guido bu icadı ile, bir ömür süren repertuvar öğrenimini ve uygulamasını iki seneye indirdiğini ve keşişlerin böylece dua ve diğer şeylere daha fazla zaman ayırabileceğini iddia etti.

Guido'nun Eli, yedi adet içiçe geçen altı notalı dizilerden oluşan bir sistemdi. En alt nota baş parmağa denk düşecek şekilde her nota elin farklı kısmına yazılıyor ve vokal aralığın bütün nota dizeleri böylece gösterilebiliyordu. Guido müzisyenlere eğitim verirken söylenecek notayı belirtmek için elin ilgili kısmını gösteriyordu.

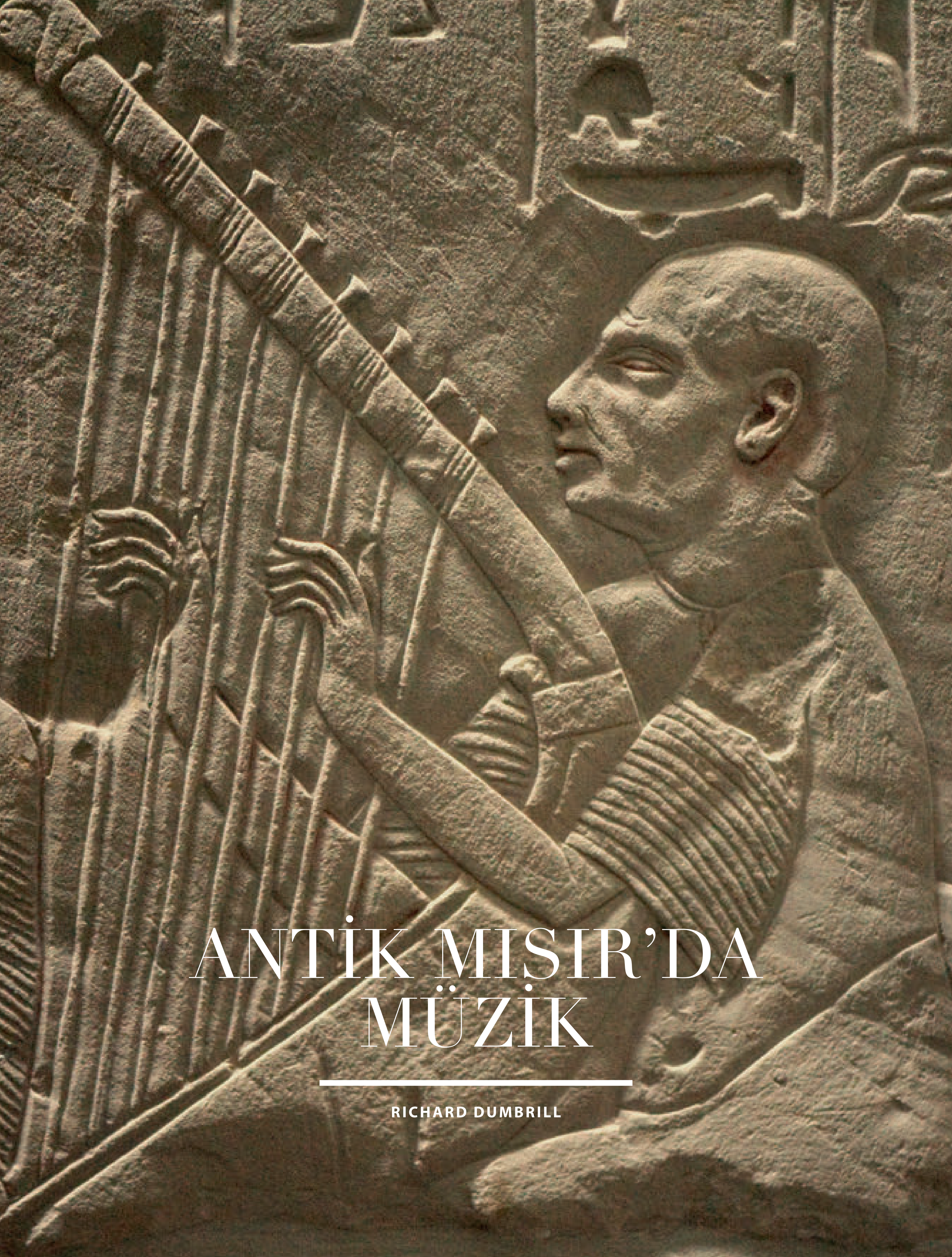
Guido'nun dizileri "Ut queant laxis" ilahisinin ilk dizesinin ilk heceleriyle adlandırıldı: "ut-re-mi-fa-sol-la..". 'Ut' sonraları 'do' olarak değiştirildi ve 'ti' adlı yeni bir nota eklendi. Solfej olarak bilinen bu sistem hâlâ kullanılmaktadır. 'Si' notası hariç, diğer notaların isim babası Guido'dur.

Guido, bu alandaki çalışmalarını *Micrologus de Disciplina Artis Muskae* adlı eserinde derledi. Kuramsal çalışmalarından bir bölümünün yazma hâlinde, Umbria'da Avellana'daki bir Camaldoli manastırında bulunmasından, son yıllarını o manastırda geçirdiği düşünülmektedir. Z

Arezzolu Guido (990–1050).



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



ANTİK MISIR'DA MÜZİK

RICHARD DUMBRILL



Sakkara'da bulunan ve 1300'lü yıllara ait olduğu düşünülen mezar duvarı. Flickr.

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN : HAMDİ AKYOL

TUNÇ Devrinin ilk dönemlerinden itibaren (4000 yıl önce) müzik üzerine metinler yazılan Mezopotamya'da, arkeolojik keşiflerde ortaya çıkarılan enstrüman sayısı –metinlerin aksine– yok denecek kadar azdır. Antik Mısır'a ait kazılarda ise bu alanda tek bir papirüse bile rastlanmamışken mükemmel düzeyde korunmuş düzinelerce müzik aleti ve başta MÖ 1300'lerde Yeni Krallığın Onsekizinci Hanedanlığı döneminde yaşamış bir aristokrat olan Nebamun'un mezarındaki ünlü duvar resmi olmak üzere, birçok mezarda ikonografik tasvirler bulunmuştur. (Bkz. Resim 1)

En ilginç olanı, ilk müzik tarihçisi addedilen ünlü Yunan müzik teorisyeni Eflatun, MÖ 4. yüzyılda doğmuş ve tahminen MÖ 348'de ölmüştü. Eflatun, *Kanunlar* adlı eserinde, uzun zaman önce Antik Mısırlıların tapınaklarda müzik icra edenlerin mevkileriyle ilgili katı kuralları olduğunu ve mevcut geleneklerin dışına çıkan hiçbir yeniliğe izin verilmediğini yazmıştı. Müzikal geleneklere harfiyen itaatle ilgili neredeyse her husus *Kanunlar*'da belirtilmiştir. Bununla birlikte, elimizde Eflatun'un yazdıklarının aslı değil, kopyası, kopyasının kopyası, kopyasının kopyası şeklinde, en eskisi ortaçağa, 10. yüzyıla ait nüshalar vardır. Ona isnat edilen metnin gerçekliği de kesin değildir. Belki de bunlar, farklı zamanlarda farklı yazarların kaleme aldığı yazılardır. Buna rağmen, her alanda katı kurallar ve kanunlara sahip olan Eski Mısırlıların müzik alanında aksini tatbik ettiklerini düşünmek çok şaşırtıcı olurdu.

ANTİK MISIR'IN KISA TARİHİ

Antik Mısır'ın uçsuz bucaksız krallığı, MÖ 3100 civarında farklı krallıkların birleşmesiyle ortaya çıkmış ve MÖ 332'de Makedonlara mağlubiyetleri ile nihayete ermiştir. Bu uzun dönem boyunca müzik, kölelerden krallara, erkeklere, kadınlara ve göçmenlere kadar toplumun bütün mensuplarının hayatında önemli bir rol oynamıştır. Farklı kategorilerdeki neredeyse her türlü enstrümanın kullanıldığını söylemekte



Resim 2: Brooklyn Museum, (60.197.3)

Resim 1: İki farklı çeşit lavta ve *arghul* (iki borulu kaval) eşliğinde dans eden iki kız. Thebes'teki bu duvar resmi, Eski Mısır Hanedanlığının aristokratlarından (MÖ 1350) Nebamun'un mezarındadır.







Resim 4: Kaval çalan bir müzisyen ve yanındaki şarkıcı. Sakkara'daki Nenkheftka mezarından. Beşinci Hanedanlık dönemi. The Egyptian Museum (CG. 1533).

Resim 3: Niankhkhnum ve Khnumhotep'in ziyafeti (imitasyon nüsha). Ayrıntılarda arp çalan ve dans eden kadın figürleri görülmekte. Bazı araştırmacılar, arp çalanların hemen sağında yer alan üç karakterin, müzisyenleri yöneten koro şefleri olduklarını söylemektedir. Kanaatime göre bu kişiler sadece şarkıcıdır ve el-kol mimikleri, şarkı söylerken yaptıkları vücut hareketleridir.

şaşılacak hiçbir yan yoktur: Telli çalgılar, yaylı çalgılar, nefesli çalgılar, davul ve def gibi vurmalı çalgılar, çıngırak, zil, boncuk ve çan gibi idyofonlar...

Konunun uzmanlarının, İlk Hanedan dönemi boyunca, birinci Firavun Narmer (MÖ 3150-3100 civarı) yönetiminde, cenaze törenleri, evlilikler, doğumlar, savaşlar, zaferler nevinden çeşitli olayları kutlamak için zaman zaman şarkılar söylediğini aktarmaları dışında pek bir şey bilinmemektedir. O dönemde henüz bir din tesis edilmediği için animalistik ilahiler de söylenmektedir. Vurmalı çalgıların daha ziyade doğaçlama şarkılara eşlik için kullanıldığı düşünülebilir. İlk Hanedan dönemini, Üçüncü ila Altıncı Hanedanlar arasını kapsayan Eski Krallık dönemi izlemiştir. Bu süre zarfında, modern Mısır'ın çağdaş neylerine çok benzeyen nefesliler, arp, flüt ve sonraki Yunan nefeslilerine benzer şekilde çift borulu çalgılar kullanıldığını ikonografik belgelerden öğreniyoruz. Tipik Antik Mısır müziğinin esas olarak Frig ölçeğinden yarım yamalak iktibas edilmiş 'çift armoni ölçeği' veya 'Lidya' ölçeğinden oluştuğunu iddia eden bazı araştırmacılar da vardır. Ancak ben buna itiraz ediyorum, çünkü Frigya ve Lidya ölçeklerinin, Yunan ölçekleri olduğu tarihte henüz kaydedilmemişti. Konuya ilişkin nazari metinler olmadan ölçeklerin kökeninin ne olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu nedenle esas olarak, Antik Mısır müziğinin serüveni hakkında bir şeyler öğrenmek için ikonografiye, krallar, kraliçeler ve diğer önemli devlet adamlarının mezarlarında çok şükür ki mükemmel bir şekilde korunmuş ve hâlen kullanımı devam eden müzik aletleri ile ilgili tabletlere güvenebiliriz.

KÖLE VE UŞAKLARI ÇALIŞMAYA TEŞVİK

Hasat esnasında tarlalarda çalışanları teşvik maksadıyla müzik kullanıldığına dair pek çok tasvir vardır. New York'taki Brooklyn Müzesinde sergilenen Amarna'daki Akhenaton döneminden kalma bir rölyefte ünlü bir sahne yer alır. Kuşların ağaçlardaki meyveleri yemelerine mâni olmak için def çalınmaktadır. (Bkz. Resim 2)

Elimizde papirüsler üzerine yazılmış



Resim 6: İki Suriyeli esir, Mısır'a doğru yol alırken... Bir tanesi lir çalıyor.





Resim 5: Beni Hassan'dan bir kadın arp sanatçısı. Aynı dönemde Suriye'den Mısır'a götürülen bir esir, Beni Hassan'daki resmin aynısını başka bir duvara da çizmiştir.



Resim 7: Üç kadın müzisyen. Soldaki bir *arghul* çalıyor, ortadaki uzun saplı bir lavta ve sonuncusu da epey dik bir arp.

Resim 8: *Menat, sistra* ve *flagellum* çalan üç pagan Mısırlı. Amenemhat, TT 82.

fakat ne yazık ki müzikleri bulunmayan notalar vardır: "Ey Batı! Çoban nerede, Batı'nın çobanı? Çoban, balık ile suda". Sözlerde *phagos* balığı ve ayrıca *oxyrhynchus* balığı ile konuşma vardır. Her iki balığın isminin de Yunanca yazıldığını ve bu nedenle şarkının Yunan dönemine ait olduğunu anlıyoruz. Ayrıca Sakkara'daki Mereruka'nın mezarında Altıncı Hanedan dönemine ait hasat, balık tutma, üzüm toplama ve benzeri hadiseleri anlatan şarkılar yer alır. Hakeza, özellikle de bir tilkinin sırtında çantasıyla kaval çalarak sürüsünü otlattığı mizansen başta olmak üzere, hayvanların insanların yerini aldığı eserler de bulunmaktadır.

POPÜLER MÜZİK

Çoğu kez Orta Krallığa dahil edilen Onikinci Hanedan döneminde, görünüşe göre arplar yedi telli büyük aletler olarak önemli ölçüde gelişmiş gibidir. Bu, kullanılan müzik sisteminin yedi notalı veya modern nota sistemimize benzer bir sistem olduğu manasına gelmez. Yedi tel birçok farklı şekilde ayarlanmış olabilir.

Müziğin, Yeni Krallık döneminde en yüksek noktasına ulaştığı görülüyor. Yeni arp türleri ortaya çıkıyor ve müzisyenlerin konumlarının değiştiği ve sanatlarını icra ederken daha özgür oldukları anlaşılıyor. Burada sunulan resimler de bunu destekler mahiyettedir.

Bununla birlikte müzik, çalışanları bir işe motive etmek, ziyafetler veya gündelik hayatın diğer alanları ile sınırlı değildir. Dinî müzikler, dinî faaliyetlerde de gösterildiği gibi oldukça önemliydi. (Bkz. Resim 8)

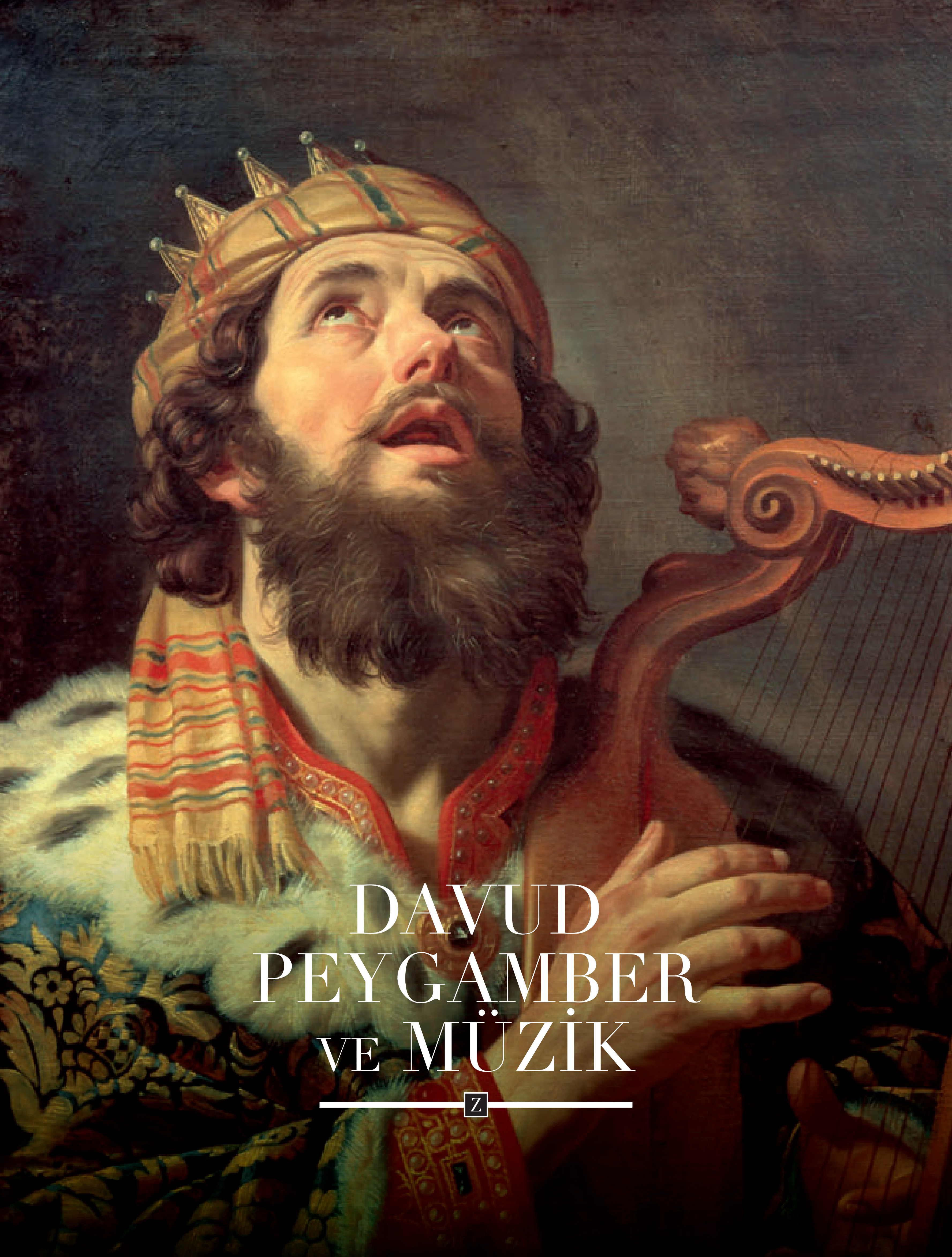
Resimde de görüldüğü üzere, üç kişi bir ibadet esnasında ellerinde *menat*, *sistrum* ve *flagellum* tutmakta. Enstrümanlar sallanarak çalınıyor ve adanıyor. Elde tutulan aletlerin hepsinin, ayrı ayrı sembolik anlamı bulunmaktadır.

Menat kolye, küçük boncuk tanelerinin, mukabil ağırlıklara göre sıkı bir şekilde sırayla tanzim edilmesiyle oluşur. *Menat*a bu biçimini, Onsekizinci Hanedan döneminin başlarındaki rahipler vermiştir.

Öncelerde bir süslemeden ibaretti, ancak Eski Krallıktan itibaren müzik ve dansla; Orta Krallıktan itibaren de Hathor kültü ile bağdaştırılır hale geldi. Kavisli *sistrum* modeli, ilk olarak Onsekizinci Hanedan döneminde görülür ve ilk kanıtlardan biridir. Silindir şeklinde bir sap üzerinde yükselen bir çift Hathor kafası vardır, genellikle Theban mezarlarında ölülere sunulur.

MÜZİK NAZARİYESİ HAKKINDA

Onsekizinci Hanedan dönemine ait iyi korunmuş lavtalar ile ilgili bazı yeni araştırmalar, bu enstrümanların sapları üzerindeki bazı perde izlerini ortaya çıkardı. Böylece bu perdelerin üreteceği farklı sesleri hesaplamak mümkün oldu. Şaşırtıcı bir şekilde bu lavtaların, İslam müziğinde Zelzel'in üçüncüsü veya nötr üçüncü gibi bilinenlerle aynı şeyi üretecek perdelere sahip olduğu fark edildi. Bu nedenle Eski Mısır müziğinin daha sonra 'makam' olarak bildiğimiz formların öncüsü olma ihtimali yüksektir.



DAVUD PEYGAMBER VE MÜZİK



Gerard van Honthorst. Kral Davud. 1622.

DAVUD peygamberin çobanlık yaptığı gençlik yıllarından krallık dönemine kadar müziğe büyük önem verdiğini biliyoruz.

Kutsal Kitap'ta birçok ezgi ve ilahinin sözleri yer alır, fakat ne yazık ki melodileri tarihe karışmıştır. Zebur olarak bilinen Mezmurlar kitabındaki şiirlerin üslubuna bakıldığında eşliğindeki müzik ve melodinin huşu uyandırdığına dair bir kanaat belirtilir. Buna mukabil, kullanılan çalgılar hakkında Kutsal Kitap'ta çok az bilgi verilmektedir. Bu yüzden, Davud peygamberin ne tür bir lir çaldığı detayları ile bilinmez, ancak bazı tefsirlerde ahşap bir lir olduğu yorumu yapılmıştır.

Öte yandan, daha belirgin olarak bilinen şey, müziğin o dönem insan hayatında ve ibadetlerde önemli bir yere sahip olduğudur. Kralların taç giyme törenlerinde, dinî ayinlerde ve savaşlarda müzik çalınırdı. Saraylarda, düğünlerde, üzüm ve tahıl hasadı kutlamalarında ve aileler bir araya geldiğinde insanlar müzikle eğlenirdi. Namı kötü olan yerlerde de çalındığından müzik maalesef insanlara olumsuz şeyler de çağrıştırırdı. Birinin hayatı sona erdiğinde ise müzik ölen kişinin yakınlarını teselli ederdi.

Müzik aynı zamanda yılın önemli günlerini ilan etmek için kullanılırdı. Yeni Ay ve bayramlar iki gümüş borazanla duyurulurdu. Azatlık Yılının Kefaret Gününde de borunun çalınmasıyla köleler salıverilir ve insanlara kaybettikleri topraklar ve evler geri verilirdi. Özgürlüğüne ve mallarına tekrar kavuşmayı özlemle bekleyen yoksul insanlar için bu müzik bir yaşama sevinci oluştururdu.

Mezmurların yarısından fazlası Davud peygamberin müzisyenliği ve şairliği ile ilgilidir. Çocukken bir çoban olmasından dolayı koyunlarını otlattığı Beytüllahim çayırları, çayların şırıldayarak akışı ve kuzuların meleyişi gibi doğal 'müziğin' güzelliğinden etkilenen genç Davud lirle çaldığı melodiler eşliğinde Yaratıcısına şükrederdi.

Davud gençken o kadar güzel lir çalıyordu ki, bu yeteneğini duyan Kral Saul onu sarayına müzisyen olarak aldı. Saul içi sıkıldığında Davud'u yanına çağırırdı ve onun çaldığı güzel melodileri dinleyerek rahatlardı. Zihnini kaplayan kötü düşünceler geçip gider, kendini yeniden huzurlu hissederdi.

Davud'un, Tanrı'nın ilhamıyla bestelediği mezmurlar, hayatın derin meselelerinden çobanlığa kadar çok çeşitli konularda şiirler içermektedir. Şükran ifadeleri, tarihsel olaylar, üzüm hasadının sevinci, şatafatlı bir saray açılışı, anılar ve umutlar, Tanrı'ya sunulan dualar ve yakarışlar bu konulardan sadece birkaçıdır.

Davud peygamber, neşeli bir mizaca sahip olduğundan canlı ve hareketli müzikleri seviyordu. Kralken ahit sandığını Sion Dağına getirttiğinde bu sevinçli olayı oynayıp zıplayarak kutladı. Metinden anladığımız kadarıyla o sırada çok hareketli bir müzik çalıyordu. Eşi Mikal oynadığını görünce onu küçümsedi, fakat Davud buna aldırış etmedi. Yehova'yı çok seviyordu ve bu müziği duyunca yüreği öyle sevinçle dolmuştu ki Tanrı'nın önünde oynayıp zıplamak istemişti (2. Samuel 6:14, 16, 21).

Bütün bunların yanında Davud yeni müzik aletleri de icat etti (2. Tarihler 7:6). Davud peygamberin, olağanüstü yeteneklere sahip bir sanatçı, zanaatkâr, şair, bestekâr ve müzisyen olduğunu öğreniyoruz.

Kral Davud'un bıraktığı miraslardan biri Yehova'nın evinde ilahi söylenmesi için yaptığı düzenlemeydi. İlahi söyleyecek ve çalacak 4 bin kişinin başına Asaf'ı, Heman'ı ve Yedutun'u atadı ve bu grubun eğitilmesi için 288 uzman görevlendirdi. Her yıl yapılan üç büyük bayramda bu 4 bin kişi hep birlikte mabette ilahi söylerdi.

Mabette sadece erkekler ilahi söylerdi. 46. Mezmur'un üst yazısındaki "Kızlar makamında" ifadesi bu mezmurun ince sesle söylendiğine ya da tiz sesli çalgılarla çalındığına işaret eder. 3. Mezmur gibi Davud'un bestelediği birçok ilahi müzik eşliğinde söylenirdi, bazı ilahiler de Mezmur 42:5, 11 ve 43:5'teki gibi nakaratlar içerirdi. İki grubun ya da iki kişinin karşılıklı söylediği ilahiler de çok beğenilirdi. 24. Mezmur da bu şekilde söylenirdi. Bu mezmur şüphesiz ahit sandığı Sion Dağına getirildiğinde söylenmek üzere bestelenmişti (2. Samuel 6:11-17).

Kutsal Kitap'ın onda biri böyle ilahilerden oluşur ve Mezmurlar kitabı bütün insanları ilahilerle Yaratıcıyı yüceltmeye davet eder (Mezmur 150). Müzik insana bütün dertlerini unutturur ve acılara merhem olur. Aynı zamanda Kutsal Kitap keyfi yerinde olanların da ilahilerle sevincini dile getirebileceğini söyler (Yakup 5:13).

Müziği icat eden insan değildir. Kutsal Kitap mecazi bir dille gökte de müzik olduğunu söyler. Meleklerin Yehova Tanrı'nın tahtının etrafında lir çalıp ilahi söyleyerek O'nu yücelttiğinden bahseder (Vahiy 5:9; 14:3; 15:2, 3). Tanrı bizi de müzik duygusuyla yarattığından hislerimizi enstrüman çalarak ya da şarkı söyleyerek ifade etmek isteriz. Evet, müzik her şeyden önce Yaratıcımızdan bir hediyedir (Yakup 1:17).

Telli çalgıların arasında ud, lir ve on telli saz gibi müzik aletleri bulunurdu (Mezmur 92:3). Bunlar Alamot ya da Şeminit'e göre akort edilirdi, anlaşılan bunlar üst ve alt oktavların isimleriydi. Üflemeli çalgılardan birkaçı kaval, flüt, boru ve 'yüksek sesle' çalınan borazandı (Hâkimler 5:16; 2. Tarihler 7:6; 1. Samuel 10:5; Mezmur 150:3, 4). Mabedin açılışında 'hep bir ağızdan', yani aynı tonda ilahi söyleniyor ve borazan çalınıyordu (2. Tarihler 5:12, 13). Vurmalı çalgıların arasında da tef, çıngırak ve 'ardıç ağacından yapılmış çeşitli çalgılar' vardı. Bu tür çalgılar içinde 'güzel sesli' küçük ziller ile 'çınlayan' büyük ziller de vardı (2. Samuel 6:5; Mezmur 150:5). Z

Z wol.jw.org adresindeki yazıdan derlenmiştir.

HİTİTLERDE MÜZİK

GÜLGÜNEY MASALCI ŞAHİN



Yumruk biçimli kap. Museum of Fine Arts.

ANADOLU'DA uzun süre hâkimiyet sağlamış uygarlıklardan biri olan Hititler, günümüzden yaklaşık 4000 yıl önce bu topraklarda siyasi birlik kurarak egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Hititlerin kültür birikimine dair bilgilerimiz, devlet arşivlerinden elde edilen çivi yazılı tabletler ile Hititlerle ilişkide bulunmuş çağdaşı uygarlıkların kayıtlarına ve ortaya çıkarılmış arkeolojik verilere dayanmaktadır. Müzik için de aynı durum geçerlidir. Yazılı belge bulunmadığından "Halkın eğlence anlayışı nasıldı?" ya da "Bir halk ozanı nasıl müzik yapardı?" gibi sorulara cevap bulamamakla birlikte resmî törenlerde icra edilen müzik hakkında çivi yazılı tabletler, pek çok ayrıntıyı barındırmaktadır. Ayrıca müzik aletleri ve törenlerde yer alan görevliler ile müzisyenlerin tasvirleri, arkeolojik belgelerden takip edilebilmektedir.

Hititlerde müzik, tanrıları ve insanları mutlu etmenin yeme içme gibi somut yollarından sonra insanların pek çok ânına eşlik eden ve ruhlarını doyurmayı amaçlayan bir araç olarak kullanılmıştır. Birkaç istisna hariç dinî ritüellerin neredeyse her adımında müzik vardır.

Anadolu, Hitit Devletinin egemenliğini sürdürdüğü zamanlarda, pek çok farklı etnik kültürden topluluğa da ev sahipliği yapmaktaydı. En eski yerli kavimlerden Hattilerin dışında Hurriler, Luviler ve Palalara ait tanrılar ile Mezopotamya kültüründen tanrıları da benimseyen Hititler, kendilerini 'Bin Tanrılı' olarak adlandırmışlardır. Onlar için tanrıları kızdırmamak ve onların takdirini kazanmak önemliydi. Özellikle mevsim geçişlerinde olmak üzere kutlanan bayramların sayısı 165'i bulmaktaydı. Bayram törenleri kraliyet ailesi ve yüksek rütbeli saray görevlilerinin katılımıyla gerçekleşmekteydi. Kralın başkent dışında, belirli kentlere giderek bayramları yerinde kutladığı da vâkiydi. Bu törenler en ince ayrıntısına dek kaydedilmiştir. Kraliyet mensuplarının saray ve tapınaktaki mekanlara giriş çıkışlarına, kurban kesimine, tanrılara yapılacak sunulara müzik eşlik etmekteydi. Ayrıca renkli giysileri ve folklorik danslarıyla müzisyenler ve dansçılar



İnandık vazosu. Anadolu Medeniyetleri Müzesi. MÖ 1600'lü yıllarda yapıldığı düşünülen "İnandık vazosu", Hitit geleneklerine göre düzenlenmiş bir 'kutsal evlilik' törenini anlatmaktadır. Hitit döneminin giysilerini, çalgılarını, hayat tarzını ve geleneklerini gösteren bu vazo, hem Hitit kültürünün bir şaheseri hem de Anadolu'nun o dönemdeki sanat anlayışının önemli bir örneğidir.



Hüseyindede vazosu. Vazodan alınan kabartma kesitte tef çalan kadınlar, saz çalan erkekler görülüyor.



Geç Hitit, Zincirli, saz çalan rölyef. Staatliche Museen zu Berlin.

coşkulu bir kutlamanın elemanlarındandı. Hangi kişi ya da kişilerin nerede, ne zaman ve ne şekilde müzik icra edeceği, ne zaman dans edeceği gibi yönergeler tabletlere yazılmıştı. İlkbaharda gerçekleşen ve kutlamaları 38 gün süren, AN.TAH.ŠUM^{SAR} (Çiğdem) bayramına ait bir belgede şu ayrıntılar yer almaktadır:

...Kral ve kraliçe halentuwa *evinden gelir. İki saray oğlanı, bir muhafız kralın önünde koşar. Beyler, saray oğlanları ve muhafızlar kralın arkasında yürür. Soytarılar tef, davul ve zilleri kralın arkasında, ön saflarda çalarlar.* zitti *adamları kralın yanında durur ve dans eder, saz çalarlar. Diğer soytarılar kırmızı giysi giymişlerdir. Onlar kralın yanında dururlar. Ellerini yukarı kaldırırlar ve yerlerinde dönerler...*

Müzik, korkutucu ya da cesaret verici yönüyle savaş meydanlarında da icra edilmiştir. Askerî bandolara dair bir kayıt bulunmamakla birlikte savaş şarkıları söyleyen askerler, motive olup cesaretlenmekte ve görevlerine hazırlanmaktadır. Kral I. Hattuşili'nin Urşu kuşatması metninde şu kayıt bulunmaktadır: "*Lariya'nın oğulları ve Lariya bekleyerek Savaş tanrısının (Tanrı Zababa'nın) şarkısını söylerler*".

Bir bayram töreninde ise savaş gösterileri yapan adamlar davul, zil ve borazan çalmaktadır: "*Tanrı huzurunda üç balag.dı adamı savaşır gibi dövüşürler ve Fırtına Tanrısı ile savaşırlar. balag.dı adamları cesaret verici (?) savaş şarkısı söylerler. balag.dı (davul?) ve zile vururlar. Bir balag.dı adamı tanrının kapısı içinde durur. Borazanı üfler*".

Metinlerde geçen bu bilgilerin bazılarını arkeolojik malzemede gözlemleyebilmekteyiz. Hitit dönemine ait görsel malzeme kısıtlı olmakla birlikte daha sonra kurulan ve Hitit izlerini taşıyan Geç Hitit Beyliklerine ait eserlerde de müzik aletleri ve müzisyenlere rastlanmaktadır. Karkamış kentinden bir kabartmada davul ve borazan çalan adamlar bu metinle bir benzerlik göstermektedir.

Müziğin sakinleştirici ve etkileyici özelliği Hititlerce de bilinmektedir. Mitolojik bir anlatıda tanrıça İştar, şarkı söyleyerek karşısındaki canavarı cezbetmeye çalışmıştır. Tanrıça İştar'ın yardımcıları Ninatta ve Kulitta isimli tanrıçalar ise tef ve zil gibi vurmalı çalgılar seslendirmektedir.

Dinî ritüeller ve büyüler sırasında tanrılara ulaşmak ve desteklerini almak üzere seslendirilen müzik, tedavi amaçlı da kullanılmıştır. Hekim ve kahinlerin tedavi esnasında davul çalmaları şaman ayinlerini anımsatmaktadır.

Hititlerde müziğin eşlik ettiği bir başka mecra cenaze törenleridir. Yas sürecinde getirilen ağıtçı kadınlar dışında müzisyenler de ölünün ruhu için müzik icra etmektedirler.

"*Hattuša'da büyük bir olay olursa, kral ya da kraliçe tanrı olursa (ölürse); yaşlı genç herkes kamışları [bir çeşit flüt olabilir] ellerine alır ve ağıt yakmaya başlar*". Aynı ritüelde şarkıcılar ölünün ruhu için büyük bir lir eşliğinde şarkı söylemektedir. Günlerce süren cenaze törenlerinin birinci ve ikinci günü ile yedinci gününde ise müzisyen, bağlama çalmaktadır.

MÜZİK NASIL İCRA EDİLİYORDU?

Hititlerde müzik, dönemin diğer uygarlıkları gibi oldukça gelişmiştir. İnsan sesi müzik için en büyük enstrümanlardan biri olmuştur. Sayıları 25'i bulan korolarda kadın sesi yoğun biçimde kullanılmıştır. Hatta kimi zaman erkeklerin kadın gibi şarkı söylediği (QATAMMA MUNUS-*nili išhamai*) belirtilmiştir. Bazı kentlerin erkek ya da kadınlardan oluşan koroları bulunmaktadır. Bu yerel sanatçılar farklı kentlerden gelerek başkentte bayramlarda ve kutlamalarda görev almaktaydılar. Çivi yazılı bir belgede bu konu ile ilgili şöyle bir kayıt bulunmaktadır: "*Kral (ve) kraliçe nuntariiašḫa bayramı için Ḫattuša'ya geldiklerinde bu ayini Ištanuwa kenti adamları şöyle yaparlar*".

Korolarda kimi zaman önce bir solist şarkıyı söylemekte ve ardından hep birlikte sözler tekrarlanmaktaydı. Hititler yukarıda sayılan kültürlerin tanrılarını benimsemekle yetinmemiş; bu kültürlerin şarkı ve ilahilerine, danslarına, törenlerde yer vermeyi uygun görmüşlerdir. Tanrılar hangi kültürdense bayramlarında o dillerle ilahiler söylenmiş, o bölgelerden gelen müzisyenlerle bu durum desteklenmiştir. Bu bakımdan Hitit Devleti, bayram ve eğlencelerde, ritüellerde müziği birleştirici bir güç olarak başarıyla kullanmıştır.

Müzik icrasında insan sesinin yanı sıra pek çok müzik aleti de seslendirilmiştir.

Bu müziği ortaya çıkaran enstrümanlar, tanrıların özel aletlerinden sayılmaktaydı ve bu bakımdan kutsal kabul ediliyorlardı. Bakımları için özel olarak yağlanmaktaydılar ve bazı müzik aletleri için tanrılara yapıldığı gibi sunular gerçekleştirilmekteydi. Müzik aletlerinin ağaç malzemeden, fildişinden, bronzdan, bakırdan, altın ve gümüşten yapıldığını biliyoruz. Peki Hititler, hangi müzik aletlerini kullanmışlardı? Bu aletler, günümüzdekilerle ne derece benzerlik gösteriyordu?

Özellikleri bakımından Hitit müzik aletleri vurmalı, üflemeli ve telli çalgılar olarak üç gruptur. Çalgıların hangi malzemeden yapıldığı yazılmıştır; ancak tam olarak neye benzedikleri konusunda belgeler suskun kalmaktadır. Bu aletlerin büyük ya da küçük olmaları, vurarak çalınmaları, çift olup birbirine vurulmaları (zili ya da çalparayı çağrıştırmaktadır) ya da üflenerek seslendirilmeleri gibi ayrıntılarla bu sınıflandırma yapılmıştır. Vurmalı çalgılar arasında davul, tef, zil, darbukayı; üflemeli çalgı olarak flüt ve borazanı; telli çalgı olarak da büyük ve küçük boyutları da olan lirleri ve bağlamayı sıralayabiliriz.

Çivi yazılı belgelerde kaydedilmiş bütün bu müzik aletlerinin, müzisyenlerin ve törenlerin belli bir ölçüde gözümüzde canlanmasını sağlayan arkeolojik belgeler arasında kabartmalı vazo ve vazo parçaları, duvar kabartmaları ile mühür baskıları sayılabilir. Çankırı İnandıktepe'de bulunan kabartmalı vazo ile Çorum Sungurlu'daki Hüseyindede'de bulunan biri tek, diğeri dört satır kabartma ile işlenmiş iki vazo, Boston Güzel Sanatlar Müzesinde yer alan "Yumruk Biçimli Kap" Çorum Alacahöyük'teki kaya kabartmaları ile Hitit başkenti Boğazkale'den çıkarılan mühür baskısı ya da kabartmalı vazo parçaları Hitit müziğine dair önemli arkeolojik buluntulardandır. Geç Hitit dönemine ait kaya kabartmaları ise bu bakımdan daha zengin bir malzemeyi gözler önüne sermiştir. Bütün bunlara rağmen kazılarda kullanılan malzemenin ve Anadolu'nun iklim şartlarının da etkisiyle orijinal çalgıların büyük bir çoğunluğunun bulunamamış olması talihsizliktir.

Geç Hitit, Karkamış, duvar kabartması.
Anadolu Medeniyetleri Müzesi.



Hititçe metinlerde ve arkeolojik belgelerde görüyoruz ki Hitit müziğinin icrası için yetiştirilmiş onlarca müzisyen bulunmaktadır. Saray ve tapınaklarda görev alan bu müzisyenlerin usta çırak ilişkisinden geçmiş olmaları muhtemeldir. Lirleri ve bağlamayı erkeklerin çaldığını; tef, zil gibi sazların ise çoğunlukla kadınlar tarafından çalındığını söylemek mümkündür.

Hititlerin müziğine ait pek çok gelenek görenek, günümüze dek sürdürülmüştür. Hititlere ait arkeolojik malzemede gördüğümüz tef çalan ve şarkı söyleyen kadın geleneği, Anadolu'da hâlâ belirli bölgelerde yaşatılmaktadır. Hititli kadınların giydiği püsküllü elbiselerdeki detaylar, günümüzün folklorik kıyafetlerinde kullanılmaya devam etmektedir. Görsel malzemede en dikkat çekici müzik aletlerinden biri olan Hititlerin kullandığı bağlamanın benzerleri günümüze ulaşmıştır. Bütün bunların ışığında Hitit müziğinin Anadolu'nun kültürel mirasında önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Z

KAYNAKÇA

¶ Sedat Alp. *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans.* Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, 1999.
¶ Belkıs Dinçol. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik.* İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2001.
¶ Gülgüney Masalcı Şahin. "Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
¶ Tahsin Özgüç. *İnandıktepe: Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
¶ Tunç Sipahi. "Hüseyindede Vazosu". *Aktüel Arkeoloji* 7 (2008): 66-73.
¶ Ahmet Ünal. *Hititlerde ve Eski Anadolu Toplumlarında Din, Devlet, Halk ve Eğlence.* Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2016.
¶ Tayfun Yıldırım. "Hüseyindede Vazosu Eski Hitit Krallık Çağı Sanatına Yeni Bir Katkı". *Aktüel Arkeoloji* 7 (2008): 56.

ANTİK YUNAN MÜZİĞİ

FÜSUN DENİZ ÖZDEN



Ziyaretçi ve müzisyen. Detay. Musée du Louvre.

MÜZİKOLOG Wilfrid Perrett, 1932 yılında Londra Kraliyet Müzik Derneğindeki izleyicilere ismini vermeden bir profesörün sözlerini aktardı: "Şu ana kadar kimse Antik Yunan müziğine akıl erdiremedi, erdiremeyecek de… Bu çılgınlık olur". Oysa Antik Yunan müziği büyük ölçüde bilinmez değil artık. 16. yüzyılın sonlarında Floransa'da bulunan, antik müzik notalarını ihtiva eden birkaç partisyonun edebî kaynaklardan öğrendiğimiz melodik ve armonik eserlere hiç benzemediği görüldü. Antik notaların yazılı olduğu papirüsler ve taşlar, 1581 sonrasında bulunan yaklaşık 60 parça, Antik Yunan müziğinin daha doğru şekilde kavranmasına katkı sağladı.[1]

Bütün zenginliğine rağmen Antik Yunan müziğinin kulağa nasıl geldiğini tarif etmek güçtü. Bu durum, kaynaklardaki terim ve kavramların karmaşıklığından ileri geliyordu. Her ne kadar notalandırılmış müzik doğru bir şekilde aktarılabiliyorsa da bunların sayıca az oluşu ve bütünlüklü olmayışı Antik Yunan müziğini kavrama önündeki en ciddi engeldi. Ortaya çıkan netice, sıklıkla tuhaf ve nahoş bulunuyor, dolayısıyla Antik Yunan müziği birçoklarınca kayıp bir sanat olarak görülüyordu. Ancak, güncel gelişmeler, insanların zihnindeki bu karamsar düşünceyi heyecan verici bir biçimde alt üst etti. 2013 yılından beri Antik Yunan müziğini incelemek için üzerinde çalışılan proje, o dönemde Yunanların nasıl müzik yaptığı konusunda dikkat çekici sonuçlar verdi.[2]

Dans ve müziği bir arada barındıran Antik Yunan müziğinde yapıyı belirleyen, söz ve müziktir. Dolayısıyla tarihini, ozanların hayatlarından izlemek mümkündür. Çağlarının müzikleri hakkında değerlendirmeler yapan filozofların yorumları da önemli birer kaynaktır. Pisagor, Antik Yunan müzik teorisini kurmuştur. Ezgiler, melodi ve armoni söz konusu olduğunda çoğu kişinin kayıp bir müzik olarak değerlendirdiği Antik Yunan müziği, müzik kuramıyla ilgili binlerce kelimenin yanı sıra Aristides, Eflatun, Aristo, Aristoksenos, Quintilianus, Batlamyus gibi yazarların eserleriyle günümüze ulaşmaktadır.

Antik dönemde Anadolu ve kıta Yunanistan'ında müzik neredeyse her yerdeydi. MÖ 750-350 yılları arasında Homeros, Sapfo ve diğer Arkaik Dönem şairlerinin eserlerinin birçoğu besteleniyor, bunlar bazen dansın da eşlik ettiği gösterilerde söyleniyordu.[3] Homeros'un *Ilias ve Odysseia*'sına, Hesiodos'un *Theogonia'*sına ve Terpandros'un Apollon için yazdığı övgüye *mousalar*a seslenerek başlamaları, Heredotos'un dokuz kitaptan oluşan külliyatı *Historiai'*da her kitapçığa bunların adlarını vermesi ise Antik Yunan müziğinin ilham perilerine gönderme ve teşekkür gibidir.

Yunan müziğinde nota yazısı, anarmonik şekle göre yazılmaktadır. Notasyonda sesler, harflerle ve işaretlerle gösterilmiştir. Ses ve çalgı için iki farklı nota yazısı vardır, bu harfler eski Sami alfabesinden alınmıştı. Her iki yazı da tablatura yani parmak gösteren yazıydı, ses yükseklikleri gösterilmiyordu. Şarkıcı saz eşliğinde söylediğinde ses yazısını değil, çalgı yazısını kullanıyordu.[4]

RİTİM

Antik Yunan müziği, büyük oranda şarkı olarak bestelenmiş eserlerden oluştuğu için ritmi sözlerden anlamak mümkündür. Müzikte ve şiirde nicel bir ritim anlayışı söz konusudur; asıl olan ritim, vezinlerden kolaylıkla çıkarılabilmektedir. Vezinler ise kelimelerdeki hecelerin uzunluğuna bağlıdır. Herhangi bir tempo işareti taşımayan antik şarkılarda bir veznin kısa mı yoksa uzun mu söyleneceği açıkça görülebilmektedir. Bir mısra ölçüsünün ya da kalıbın, 'kalkış' ve 'iniş' olmak üzere iki vuruşu vardır. Bugün bu müziğe ait bildiğimiz ritimler *daktylos, iambos* ve *paion*dur.

Yunancada 'parmak' anlamına gelen *daktylos* kelimesinin karşıladığı ritmin, mitolojide Kybele kültü ile ilişkili varlıklar olarak bilinen Daktyloslarla ilişkisi vardır. Dans ve müziğin doğup gelişmesinin de sebebi olan ve bir uzun iki kısa heceden oluşan *daktylos*, en eski ritimdir. Önceleri Yunan taşlamalarının ve *dithyrambos*ların dili olan *iambos* ise bir kısa, bir uzun heceden meydana gelir. Adını, mitolojide Pan ve su perisi Ekho'nun kızları sayılan Iambe'den alır. Üç zamanlı modern ölçünün kaynağıdır. Bir uzun, üç kısa heceden meydana gelen *paion* ise beş zamanlı ölçünün başlangıcıdır.[5]

MELODİ

Yunanlılar başlangıçta –bütün eski halklarda olduğu gibi- beş tonlu sistemi kullanmışlar, MÖ 7-6. yüzyıllarda Terpandros ve Pisagor zamanında yedi ölçekli gam kullanmaya başlamışlardır.[6] Bu melodinin ilk malzemesi *tetrakordon* yani 'dört tel' anlamına gelen dörtlüdür. Bu da Antik Yunan müziğinin baş çalgısı addedilen *lyra*dan kaynaklanmaktadır, zira bu enstrüman dört tellidir. Ayrıca melodik olarak dörtlü, insan sesinin en kolay söyleyebildiği aralık sayılmıştır. Yunancada *ftongoi* diye adlandırılan 18 nota vardır; bunlar Aristoksenos'un şemasında isimlendirilmiştir.[7]

MOD

Antik Yunan müziğinin temeli, yedi sesli inici gamdır. Bunda üç ana mod vardır: *doristi, phrygisti* ve *lydisti.* Bunlardan muhtelif modlar türetilir. Modların büyük bir kısmı Anadolu kökenlidir. Eflatun'a göre altı mod üç kategori teşkil etmektedir: **Acıklı makamlar:** *mixolydisti* ve *syntonolydisti*; **Coşkulu makamlar:** *Ionisti (hypophrygisti)* ve *hypolydisti*; **Ahlaki makamlar:** *doristi* ve *phrygisti*.[8]

Aristo bunlardan *doristi* ve *phrygisti* modlarını kabul etmiştir.[9] Bunlardan türetilen pek çok mod, müzikte ve edebiyatta kullanılmıştır.

MÜZİK NASIL İCRA EDİLİRDİ?

1892'de bulunan en erken döneme ait belgede Euripides'in *Erestes'* inden bir parça, MÖ 1. yüzyılda yaşayan Halikarnaslı Dionysos tarafından nakledilmektedir. Buna göre müziğin konuşma aksanlarıyla yükselip alçalmadığı gözlenmiştir.[10] Bu parça, büyük ölçüde melodik hassasiyet sunan çeyrek aralık-interval kullanılması sebebiyle uzun süre çevrilememiştir. Zira Batı müziği tam sesler ve yarım ses aralıklarıyla icra edilmektedir; daha küçük intervaller-aralıklar kulağımıza nota sanki tonun dışında söyleniyor veya icra ediliyor gibi gelmektedir.[11]

Anadolu'da bilinen ilk müzikli belge Aydın'da Tralleis'te bir mezartaşında "Seikilos Ağıdı" diye adlandırılan *elegiak* dörtlünün başlangıç yazısıdır. MÖ 2. yüzyıla veya daha sonrasına tarihlenen bu örnek, 1923'te kaybolmuştur. Müzikal dile Wessely tarafından çevrilen mezartaşı bugün Kopenhag Müzesindedir.[12]

MÜZİK ALETLERİ

Sanatlarında kesinlik ve açıklık arayan dolayısıyla sözü önceleyen Yunanlılarda çalgı müziği çok önemli görülmediği için telli ve nefesli çalgılar ilkel durumda kalmış, ancak Perikles çağından sonra müzik aletleri gelişmiş ve çalgı müziği destek görmüştür.[13] Antik kaynaklarda pek çok enstrümanın adı geçmekte, edebî metinler ise notalar, gamlar, eserler ve kullanılan enstrümanlar hakkında son derece detaylı ve kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Bu metinlerden elde edilen bilgilere göre iki çift dilli kamıştan oluşan ve o dönemde oldukça yaygın olan *aulos*un yanı sıra, lir de Yunan müziğinin sevilen çalgılarındandı.[14]

Antik Yunan'da müzik yaşantısında anlamlı rol oynayan ve malzeme üzerinde saptanabilen sınırlı sayıdaki müzik aletleri şunlardır:[15] **Telli çalgılar:** *phorminx, lyra, barbiton, kithara, wiegenkithara, arp*; **Vurmalı çalgılar:** *tympanon, cymbal*; **Nefesli çalgılar:** *aulos, syrinx, salpinx, hydraulis, canorus*.

TELLİ ÇALGILAR

Phorminx, Homeros'ta *kitharis* adıyla da geçer. Çoğunlukla dört tellidir. Ana gövdesi tahtadan, telleri hayvan bağırsağındandır. İki taraflı tespit edilmiş teller, aletin kollarını birleştiren çubuğun etrafında dönerek akort edilirdi.[16]

*Lyra*nın kaplumbağa kabuğundan yapılmış bir ses kutusu vardır. Hayvan boynuzundan iki kol gövdeden çıkmakta ve bunları bir çubuk birleştirmektedir. Arka yüzünde teller bir köprü üzerinden geçirilerek bu çubuğa rulo sistemi ile bağlanmıştır. Çubuğun üstü deri ya da bez ile kaplıdır. Sonraları akort anahtarı ile burgu sisteminde teller bağlanmıştır.[17] Değişik biçimlerde olan ve tel sayıları değişebilen *lyra*da genel prensip aynıdır. *Lyra*da tel sayısının dörtten yediye çıkması, MÖ 7. yüzyılda yaşayan Terpandros'a atfedilmektedir. Antik Yunan'da Apollon'un altın *plektron*u yedi telli *lyra* üzerinde gezdirmesi ile melodinin her türünün başladığına inanılırdı. Ozanlar şiirlerini *lyra* eşliğinde hem çalıp hem söylerlerdi.

*Phorminx*ten oldukça farklı olan *barbiton*da ses kutusu ve kollar birbirinden belirgin olarak ayrılmıştır.[18] *Barbiton*un *lyra*dan farkı, kollarının daha uzun olmasıdır. Uzun teller nedeniyle ses de farklılaşmış ve derinleşmiştir. Dionysos şenliklerinde ve şenlik alayında kullanılmıştır.

Genellikle yedi telli olan ve en güçlü ses veren telli çalgı olması hasebiyle Apollon'un sazı olarak addedilen *kithara* form olarak *lyra* ve *barbiton*dan çok *phorminx*e yakındır. Kollar tahta ses kutusundan düz bir biçimde çıkar.[19] Ses kutusu geniş, sırtı hafif dış bükeydir; iç hacminin devamı biçiminde olan kollar, yaklaşık kol uzunluğunun yarısında birbirlerine yaklaşır, boyunduruğun altında eski genişliğine kavuşur. Bu orada bir parçanın dik olarak yükselmesini sağlamak içindir. Kolların iç tarafındaki plastik oluşumların işlevi açıklanmamıştır.

Çerçeveli olan *arp*, yatay bir ana parça, dik açıya yakın bir parça ve ikisini birleştiren diğer bir parçadan oluşur. Oturarak ve *plektron* kullanmadan iki elle çalınan bu aletin telleri farklı boylarda ve çok sayıdadır.

Wiegenkithara MÖ 5. yüzyılda kullanılmış özel bir formdur. Yunanca adı bilinmeyen çalgı, araştırmacılar tarafından böyle adlandırılmıştır. Yedi tellidir. Üç çeyrek daire formunda ses kutusu vardır. Bu kutudan çıkan dik kolları vardır.

VURMALI ÇALGILAR

Tympanon (davul), büyük yuvarlak biçimli, her iki tarafına hayvan derisi gerilmiş bir kasnaktan ibarettir. Derinin üzeri resimlerle kaplanmıştır. Sol elle tutulup sağ elin parmakları vurularak çalınan *tympanon*, Kybele kültürü ile ilişkilidir.[20]

Cymbal (çalpara) iki yuvarlak maden ya da tahtadan, konik biçimli, kulplu müzik aletidir. Pan tarafından çok sevilirdi. Dionysos ve Kybele kültü ile ilişkilidir. Anadolu'da Tunç Çağı'ndan itibaren bilinmektedir.[21]

NEFESLİ ÇALGILAR

Aulos (çifte flüt); şimşir, tahta, fildişi, kemik ve metalden yapılır.[22] Silindirik veya ucu hafif konik biçimlidir, tek başına çok az betimlenmiştir. İki borudan oluşmaktadır. Çoğunlukla borular eşit uzunluktadır; üst tarafında üç veya dört, alt tarafında bir tutma deliği vardır. Anadolu'ya özgü bir müzik aleti olan ve Athena tarafından bulunan *aulos*, Siren, Menad, *mousa*lar ve Marsyas tarafından kullanılmıştır.[23] *Aulos*u çalarken sabit tutmak için *phorbeion* (yanaklık) takılırdı. *Aulos*un Robin Howell ve Avrupa Müzik Arkeolojisi Projesinden araştırmacılar tarafından yeniden oluşturulmasıyla Antik Yunan müziği hakkındaki karamsarlık son birkaç yıl içerisinde ciddi ölçüde dağıldı. Barnaby Brown ve Callum Armstrong gibi yetenekli sanatçılar tarafından çalınan bu alet, enstrümanların kendi perdeleri, tınıları ve akortlarının yanı sıra, antik müzik perde aralığına da sadık kalmasıyla iyi bir rehber oldu.[24]

Mitolojiye göre Arkadia bölgesinde yaşayan bir ağaç perisi, tanrı Pan tarafından kovalanırken saz biçimine dönüşmüştür. Pan bu sazları balmumu ile birleştirerek panflütü meydana getirmiştir. Çoban çalgısı olarak bilinen *syrinx* bir dizi borudan oluşmaktadır. Çok güzel bir sesi vardır.[25] Euripides tarafından mutluluk veren ses olarak yorumlanmıştır.

Salpinx uzun bir boru ve ucunda çan biçiminde bir kısımdan oluşur. Yalnızca iki ya da üç nota çıkarabilen bu metal

boruların, 'yat', 'kalk', 'hücum', 'geri çekil' gibi iyi bir işaret ritmi repertuvarı vardı. Bunun yanında bahis yarışlarında da kullanılırdı. Sesi kabaydı ve gücü simgelerdi.[26]

MÖ 250'de bulunan *hydraulis* adlı müzik aleti İskenderiye'de babası ile birlikte berberlik yapan Ktesibios'un eseridir. Havanın küçük bir delikli borunun içinde sıkışınca berrak ve müzikal bir ses çıkardığını gözlemleyen Ktesibios, suyun yardımıyla havayı basınçlı hâle getirerek daha yüksek sesler elde etmeyi başardı. Çeşitli boyda borular kullanarak bunlardan değişik perdelerde sesler elde etti. Havayı sıkıştırmakta su gücünden faydalanıldığı için su orgu diye adlandırılan alette, pistonlu bir pompa ile bir hazneye doldurulan hava su basıncı ile ses borularına üfleniyor, bu borulara kumanda eden klavyenin tuşlarına basılınca da sübap açılarak havayı dışarı atıyordu.[27] Borulu orgların atası olan bu müzik aleti Romalılar ve Bizanslılar tarafından geniş ölçüde kullanılmıştır. Bizans orglarının bilinen tek betimi, İstanbul'da Theodosius Obeliski kaidesindedir.[28]

Boğazköy'de bulunan ve MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde 122 envanter no ile kayıtlı Kybele heykelinde iki yanda yer alan Kuret ve Korybant rahiplerinden birinin elinde lir, diğerinde ise aulos vardır. Bu açıdan heykel, tarih boyunca süregelen aristokrasi ve halk ikiliğinin ana tanrıça tarafından uzlaştırılmasının müzikle ilişkili görsel bir takdimi gibidir.[29]

Müzikte önemli bir rekabet, Marsyas ile Apollon'un sazları olan kithara ve aulos arasındadır. Andrea Sacchi'ye ait 1641 tarihli resimde, Marc'Antonio Pasqualini, clavicembaloya benzeyen nadir bir enstrüman çalarken, Apollon'un bir elinde defne çelengi diğer elinde kithara vardır. Arkasında ise Marsyas'ın elleri bağlıdır, aulosu yerdedir. Marsyas'ın acıklı sonu her dönemde sanatçılar için bir esin kaynağı olmuştur. Çağdaş sanat örneği olarak Anish Kapoor'un 2002 yılında Londra Tate Modern Galeri'de gerçekleştirdiği "Marsyas" adlı enstalasyon çalışması dev bir nefesli sazla, Marsyas'a yapılmış haksızlığa karşı duruşun ve gecikmiş ödülünün temsili olmuştur. Z

Apollon ve *kithara*sı. decorarconarte.com



NOTLAR

1,2, 3, 11, 14 ve 24 https://arkeofili.com/antik-yunan-muzigi-sonunda-nasil-oldugunu-biliyoruz/
4 Isobel Henderson, "Ancient Greek Music," *New Oxford History of Music*, c. 1, Oxford, 1957, s. 358.
5 Vasil Makridis, *Müzik Tarihi,* Atina, 1987, s. 4.
6 Makridis, age, s. 21.
7 Vitrivius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul, 1990, s. 100-101.
8 Platon, *La Republique*, s. 408.
9 Maurice Emmanuel, *Histoire de la Langue Musicale*, Paris, 1911, s. 96.
10 Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt, 1977, s. 27.
12 Henderson, age, s. 369.
13 Curt Sachs, *Musıki*, s. 21.
15 Agnès Spycket, "Louez-le sur la Harpe et la Lyre," *Anatolian Studies* XXXIII (1983): 39.
16 Neubecker, age, s. 70.
17 Camille Saint-Saëns, " Lyres et Cithares," *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, c.1, Paris, 1913, s. 538.
18 Neubecker, age, s. 71.
19 Camille Saint-Saëns, age, s. 540.
20 ve 21 Neubecker, age, s. 84.
22 Neubecker, age, s. 77.
23 Neubecker, age, s. 78.
25 Neubecker, age, s. 82.
26 Henry Swainson Cowper, "A Grotesque Bronze from Mylasa," *JHS* XXIX (1909): 197, res. 4.
27 "Ktesibios," *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, c. 6, s. 3351.
28 Jean Perrot, "L'Orgue dans L'Antiquite," *DossAParis* 142 (1989): 60.
29 Alberto Ausoni, *La Musica, Dizionari dell'Arte, Electa,* Milano, 2005, s. 69.

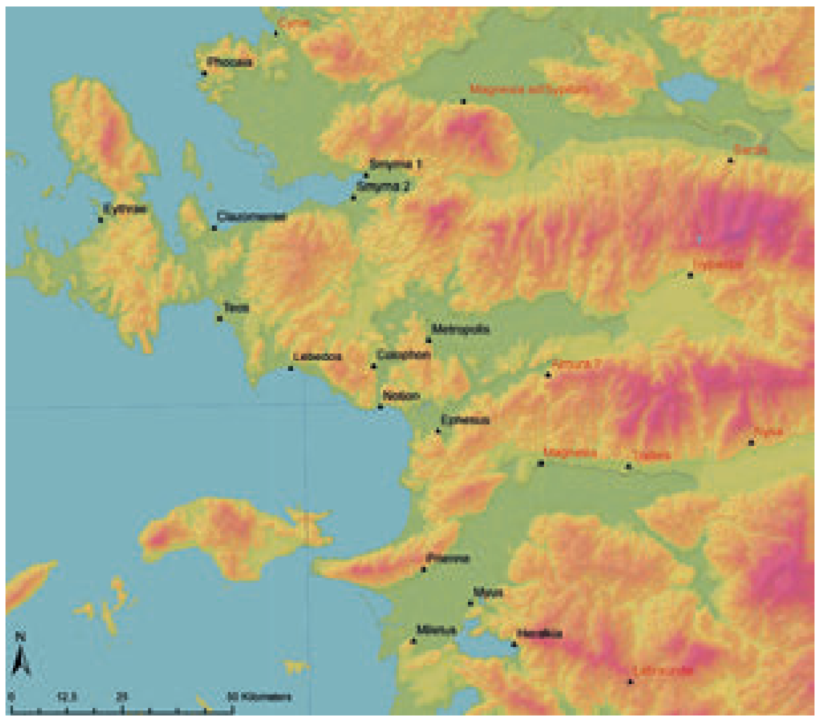
KOLOFON ANTİK KENTİ AĞIRLIKLARI

HPM Koleksiyonu

HALÛK PERK

KOLOFON kenti İonya bölgesinde, İzmir'in 40 km güneyinde, bugünkü Değirmendere köyünde yer alır. Çevresi verimli topraklarla çevrili olan kent muhtemelen Pylos tarafından kurulmuştur.

Helenistik dönemde antik kentlerde, şehri tanıtmak amacıyla seçilen semboller sikkelerde ve ağırlıklarda kullanılmaktadır. Mesela Efes 'arı'yı, Lisimakya 'aslan'ı, Kizikos 'ton balığı'nı ve 'meşale'yi sembol olarak seçmiştir. Kolofon antik kenti ise müzik aleti olan 'lir'i benimsemiştir. Lir, ilahi uyum ile müziksel ve şiirsel ilhamı simgeler. Kolofon antik kentinin MÖ 5-3. yüzyıla tarihlenen gümüş sikkelerinde lir betimi görülmektedir.





MÖ 480- 450 yıllarına tarihlenen gümüş sikkenin ön yüzünde Apollon başı ve kent adı olan ΚΟΛΦΩΝΙΩΝ yazısı, arka yüzünde kent simgesi lir görülmektedir.



MÖ 450- 410 yıllarına tarihlenen gümüş sikkenin ön yüzünde Apollon başı, arka yüzünde kent simgesi lir ve kent adı olan ΚΟΛΦΩΝΙΩΝ yazısı görülmektedir.



KOL.01. (HPM13958)
239g, 46x46x16mm.
Yarım(½) *mina*. (MNA=478g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında silik olarak 'yarım' manasındaki *hmi* kısaltması 'H' ile *mina* birim kısaltması 'M' harfleri görülmektedir.



KOL.02. (HPM13963)
235g, 56x51x10mm.
Yarım(½) *mina*. (MNA=470g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında silik olarak 'yarım' manasındaki *hmi* kısaltması 'H' ile *mina* birim kısaltması 'M' harfleri görülmektedir. Ağırlık zamanla yıprandığı için standardından hafiftir.



KOL.03. (HPM6500)
229,6g, 45x45x12mm.
Yarım (½) *mina*. (MNA=459,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi silik lir betimi görülmektedir. Ağırlık zamanla yıprandığı için standardından hafiftir.



KOL.04. (HPM6496)
174g, 47x42x8mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=522g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan ters 'T P' harfleri görülmektedir.



KOL.05. (HPM13964)
167,64g, 44x44x11mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=502,9g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan 'T P?' harfleri görülmektedir.



KOL.06. (HPM13961)
161,5g, 45,2x43,75x12,2mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=484,5g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan 'T P' harfleri görülmektedir.



KOL.07. (HPM6497)
159,4g, 45x43x9mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=478,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan 'T P' harfleri görülmektedir.



KOL.08. (HPM6498)
157,4g, 42x40x10mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=472,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan 'T P' harfleri görülmektedir.



KOL.09. (HPM13962)
121,5g, 41x44x10mm.
Üçte bir (1/3) *mina*. (MNA=485,4g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki yanında üç veya üçte bir manasında *tpi*nin kısaltması olan 'T P?' harfleri görülmektedir.



KOL.10. (HPM13966)
119,8g, 35x37x13mm.
Çeyrek (1/4) *mina*. (MNA=479,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi stilize lir betimi ile lirin yanında çeyrek manasında *tetarton*un kısaltması olan 'T' harfi görülmektedir. Betimin liri andırması ve geldiği yer dikkate alınarak ağırlığın Kolofon kentine ait olabileceği sonucuna varılmıştır.



KOL.11. (HPM13960)
119,5g, 47x42,3x7mm
Çeyrek (1/4) *mina*. (MNA=478g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi silik lir betimi görülmektedir. Ağırlık zamanla yıprandığı için standardından hafiftir.



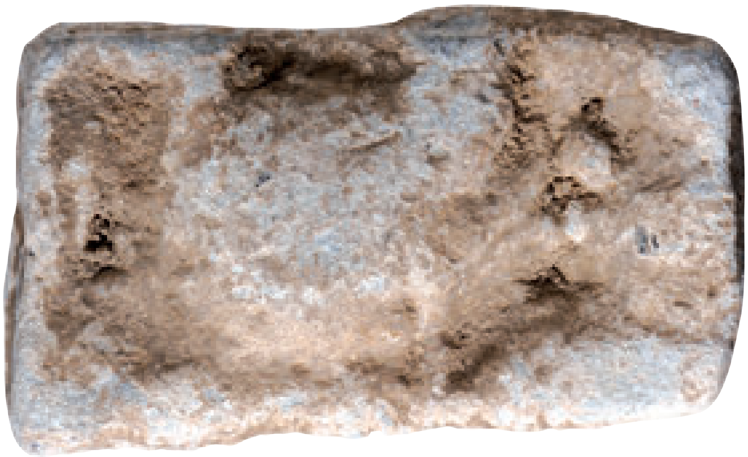
KOL.12. (HPM10711)
113,5g, 48x48x6mm.
Çeyrek (1/4) *mina*. (MNA=454g)

Kare şekilli kurşun döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma çerçeve içinde garanti manasında *demosun* kısaltması 'ΔH' harfleri görülmektedir. Ağırlığın standardının ayarlanması için daha sonra kurşundan ek yapılmış ve ekin üzerine de kent simgesi lir betimli kontrol damgası vurulmuştur. Esasen 'H' harfinin yarım manasında *hmi* kısatması olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Hellenistik dönemdeki başkaca antik kent ağırlıklarında 'Δ' yanındaki 'H' harfi yarım manasında kullanılmıştır. Ancak, ağırlığın değeri itibarıyla yarım *mina* olma ihtimali bulunmamaktadır.



KOL.13. (HPM6499)
85,7g, 33x31x8mm.
Hektemorion (EKTHMOPION). (MNA=514,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi ile lirin iki tarafında ağırlık birimi *ekthmopion*un kısaltması olanters '[E]K' harfleri görülmektedir.



KOL.14. (HPM13447)
78,2g, 48x28x9mm.
Hektemorion? (EKTHMOPION?) (MNA=469,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir. Ancak ağırlık, döneminde kesilerek yarım hâle getirilmiştir. İptal için mi yoksa bu şekilde kullanılması için mi kesildiğini söylemek zordur.



KOL.15. (HPM13989)
77,7g, 26x28,6x14mm.
Hektemorion (EKTHMOPION) (MNA=466,2g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir. Lirin iki tarafında ağırlık birimi *ekthmopion*un kısaltması olan 'EK' harfleri görülmektedir.



KOL.16. (HPM14944)
75,33g, 27x27x7mm.
Hektemorion (EKTHMOPION) (MNA=452g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir.



KOL.17. (HPM13436)
60,5g, 28,6x28x11mm.
Hektemorion (EKTHMOPION) (MNA=423,5g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir. Lirin iki tarafında ağırlık birimi *ekthmopion*un kısaltması olan '[E]K' harfleri görülmektedir.



KOL.19. (HPM13959)
39,25g, 24x27x8,4mm.
2 *stater*. (MNA=431,75g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir. Lirin altındaki silik 'Δ?' harfi, garanti manasına gelen *demos*un kısaltması olabilir.



KOL.20. (HPM15705)
37g, 24x21x4mm.
2 *stater*. (MNA=407g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir. Lirin altındaki silik 'Δ?' harfi, garanti manasına gelen *demos*un kısaltması olabilir.



KOL.18. (HPM14550)
41,95g, 24,4x24,2x11mm.
2 *stater* (MNA=461,45g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir.



KOL.21. (HPM13965)
23g, 20.5x21x7mm.
1 *stater*. (MNA=506g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir.



KOL.23. (HPM13473)
20g, 19x18x8mm.
1 *stater*. (MNA=440g)

Kare şekilli kurşundan döküm ağırlığın ön yüzünde kabartma olarak kent simgesi lir betimi görülmektedir.

KOLOFON ANTİK KENT AĞIRLIK SİSTEMİ HAKKINDA DEĞERLENDİRME

O. Tekin, Kolofon kentine ait 19 adet ağırlık hakkında bilgi verirken bunların *mina* karşılıklarını değerlendirdiği hâlde hafif olan *stater* birimlerini değerlendirmeye almamıştır. Yayınladığı ağırlıkları göz önüne aldığında Kolofon ağırlık sisteminin 500 veya biraz daha üstü olarak 530 gram değerde olduğu sonucuna varmıştır. Tekin'in *stater* birimlerini değerlendirmeye almaması muhtemelen 1/20 oranının genel sisteme uygun olmamasından kaynaklanmaktadır.

Bizim değerlendirmemize göre Kolofon antik kentinde *stater*, *mina* karşılığı olarak 1/22 oranında kullanılmıştır. Bu oran ağırlık sistemine daha uyumludur. Burada detaylarına yer verdiğimiz ağırlıkların ana birim *mina* karşılıkları sırasıyla 522g, 514,2g, 506g, 502,9g, 485,4g, 484,5g, 479,2g, 478,2g, 478g, 478g, 472,2g, 470g, 469,2g, 466,2g, 461,45g, 460g, 459,2g, 454g, 452g, 440g, 440g, 431,75g, 423,5g, 407gramdır.

Burada yayınlananlar ile Tekin'in yayınladığı ağırlıklar birlikte değerlendirildiğinde Kolofon ağırlık sisteminde zamanla *mina* karşılığı olarak 520, 500, 480, 460 gram arasında olmak üzere standart değişikliğine gidildiği anlaşılmaktadır. Z

KAYNAKÇA

¶ Mabel Lang, Margaret Crosby. *Weights, Measures and Tokens*. Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens, 1964.
¶ Halûk Perk. *Anadolu'da Ticaret, Terazi Ağırlıkları ve Tartı Aletleri*. Kayseri: Halûk Perk Müzesi Koleksiyonu, 2016.
¶ Oğuz Tekin. *Balance Weights in The Aegean World, Classical and Hellenistic Periods*. İstanbul 2016.



LİRİN TEMSİL KUDRETİ

HULUSİ ÖZBAY

Adrian Colleart. Orpheus efsanesi. Gravür.
Rijksmuseum.

BİR antik dönem sazı olan lirin nasıl olup da müziğin sembolü hâline geldiğini, hatta Osmanlı ve Cumhuriyet devirlerindeki birçok nota yayını ile tasarımında kendine nasıl yer bulabildiğini irdelemek gerekmektedir.

Antik Yunan'ın en meşhur üç sazından biri olan lir, şekil itibariyle birçok medeniyette görülen bir çalgıdır. Hitit ve Mısır medeniyetlerinde de benzer formlara sahip bir çalgı aleti mevcuttur. Lakin, diğer medeniyetlerdekilere göre Antik Yunan'ın liri, çok daha fazla itibar görmüştür. Bu durumun ve lirin kudretli bir 'sembol' saz oluşunun ardında Antik Yunan'a duyulan ilgi ve dolayısıyla ilgililerin rolü büyüktür.

Antik Yunan mitolojisine göre lir, tanrı icadıdır. Bu, lirin 'kudret' kazanmasındaki en büyük etkenlerden biridir. Mitolojiye göre lir, Hermes'in henüz bir günlükken bulup geliştirdiği ve icra ettiği bir sazdır. Rivayete göre Hermes, gezinti esnasında kaplumbağa kabuğundaki rezonansı keşfedince kaplumbağayı öldürür, içini oyarak kabuğa bir köprü inşa eder, yaylar gerer ve ortaya çalınabilen bir alet çıkarır.

Bir başka mitolojik anlatıda Orpheus'un sihirli liriyle olan macerası yer alır. Orpheus, Argo seferinden dönerken Eurydice'ye âşık olur. Eurydice'nin yılan ısırması sonucu ölümü üzerine onu geri getirmek için ölüler âlemi Hades'e iner. Orada sihirli lirini icra ederek Eurydice'yi kurtarır. Ancak Eurydice'yle birlikte Hades'ten sağ çıkabilmeleri için arkalarına bakmamaları gerekmedir. Orpheus bunu başaramaz ve ölür.

Lirin güçlü bir müzik aleti hâline gelmesinde ikinci faktör, Eflatun gibi Antik Yunan filozoflarının lir hakkındaki müspet düşünceleri olmalıdır. Eflatun *Devlet* isimli eserinde lirin diğer sazlara nazaran daha ahlaki bir saz olduğunu ileri sürer ve eğitiminin zorunlu olması gerektiğini söyler. Lirin ahlaki olduğu fikri, ortaçağ filozoflarında da görülmektedir. Ortaçağda lirden çıkan her sesin şeytana atılmış bir ok mesabesinde olduğu iddia edilmiştir. Filozofların da desteğini kazanan lir, sadece diğer medeniyetlerin lirlerine karşı hâkimiyet sağlamakla kalmamış aynı zamanda diğer çalgılara karşı da üstünlük kazanmıştır.

Lirin rakibi ise mitolojik bilgilere göre Frigya tanrısı Marsyas'ın icat ettiği, Antik Yunan'da da kullanılmış üflemeli bir çalgı olan *aulos*tur. *Aulos* ve lir aslında, Antik Yunan'daki başka bir iktidar mücadelesinin sembolleridir. Dionysos ile Apollon'un müzik konusundaki görüşleri birbirine zıttır. Apollon akli ve etik bir musiki anlayışını temsil ederken Dionysos eğlenceden ve coşkun musikiden yanadır. Eflatun ise *aulos* sazının bir Frigya çalgısı olması dolayısıyla kullanılmasına karşı çıkmıştır.

Lir, açık hava sazı olmaması dezavantajına rağmen tanrı mirası olması ve filozoflarca desteklenmesi sebebiyle hem diğer medeniyetlerin lirleri karşısında hem Antik Yunan'daki diğer sazlar nezdinde kudretli bir sazdır.

Bilhassa sanatkârları tesir altında bırakan Orpheus efsanesi, sazın temsil gücüne erişmesindeki basamaklardan birini teşkil etmektedir. Mesela Jacopo Peri'nin bestelediği, ilk opera olarak da bilinen eserin konusu bu anlatıdır. Ayrıca meşhur bestekâr Gluck'ün en bilinen eserlerinden biri, "Orpheus ve Eurydice"dir. Orpheus hadisesi sadece bestekârlarca değil birçok şair ve ressam tarafından da işlenmiştir. Ekserisi sembolist olan ressamlar arasında Ary Scheffer ve Gustave Moreau da vardır. Dolayısıyla tanrılar ve filozoflardan sonra liri sahiplenen sanatkârlar, böylelikle bu müzik aletinin temsil kudretine katkıda bulunmuşlardır.

Nota yayıncıları ve illüstratörlerin, sembol olarak genellikle liri kullanmalarının sebebini ise yukarıda dile getirilen temsil kudretinin etkisi altında kalmalarıyla izah etmek mümkündür. Şüphesiz lirin simetrik bir saz olması da onun tasarım objesi olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Bugün dünyanın farklı bölgelerindeki pek çok konservatuvarda ve müzikle ilgili kuruluşların logosunda/ambleminde lir imajı yer almaktadır. Örnek vermek gerekirse Türkiye'de İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Karadeniz
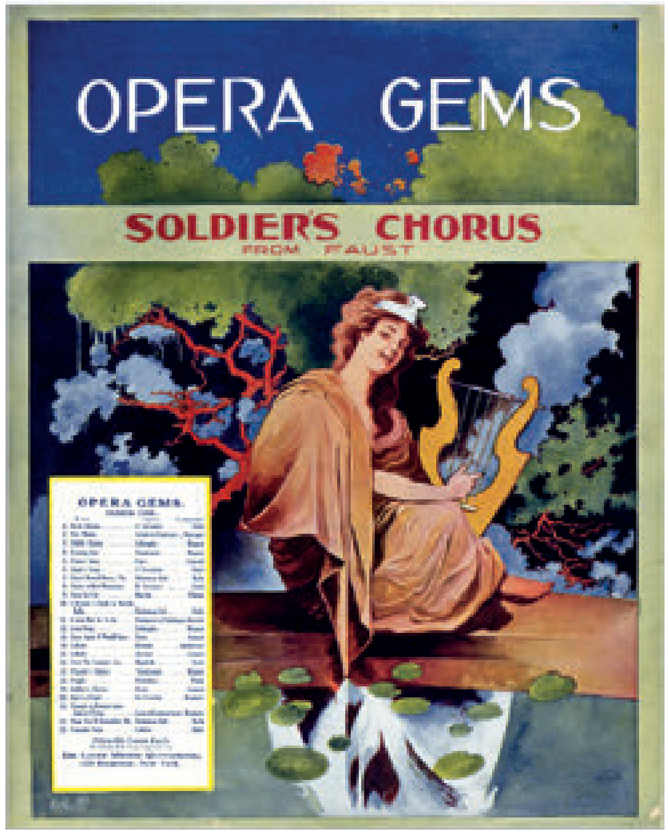


Şark Musiki Cemiyeti kurucularından Udi İsmail Sami'nin 1910-1914 arasında yayınladığı *Osmanlı Musiki Dosyası* isimli nota mecmuasının kapağı. Üç numaralı formanın içerisinde Sadullah Ağanın "Bülbül-i dil ey gül-i ranâ senindir sen benim" mısraıyla başlayan beyati araban bestesi bulunmaktadır. Kapağın üzerinde çiçeklerle bezenmiş bir lir resmedilmiştir.
İÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, H. Sadettin Arel Arşivi, N-358.



Şamlı Selim'in 1900'lerin başında *Chant Turc* başlığıyla Neyzen Salim Beyin "Hicaz Peşrevi"ni yayınladığı nota. Notanın kapak tasarımında kullanılan ve içerisinde birçok enstrümanın yer aldığı illüstrasyonda lir tasarımın merkezinde yer almaktadır.
İÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, H. Sadettin Arel Arşivi, N-684-1.



J. D' Andria tarafından yayınlanan söz ve müziği Malatya mebusu Hilmi Beye ait olan "Bozkurt Cumhuriyet Marşı." Notanın kapak tasarımında Atatürk, Bozkurt ve lir bulunmaktadır.
İstanbul Şehir Üniversitesi, Taha Toros Arşivi, TT-637 931.



New York'ta De Luxe Company tarafından 1908 yılında yayınlanan bir nota. Üzerinde illüstratör Edward Pfeiffer'in tasarımı bulunmaktadır.
Mississippi State University Digital Collections.

Teknik Üniversitesi Konservatuvarı, Trakya Üniversitesi Konservatuvarı ve Devlet Opera ve Balesinin logosunda da stilize lirler bulunmaktadır. Dünyada ise pek çok ülkede konservatuvarların logolarında lire rastlanmaktadır. Üniversite birimlerinde stilize edilerek kullanılan lir imajının, ülkelere has birtakım sembollerle sentezlendiği görülmektedir. Zimbabwe'de antilop, Çin'de zil, Moğolistan'da at, lirin yanına yakıştırılan millî sembollerdir.

Burada ayrıca lirin Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerindeki nota yayınlarında sıklıkla kullanılmış olmasına değinmekte fayda vardır. Lir sembolü, Sadullah Ağanın bir eserinin nota fasikülünde kendine yer bulabildiği gibi Cumhuriyetin ilanını konu edinen marşın üzerinde Atatürk ve bozkurt resmiyle yanyana da boy gösterebilmektedir.

Avrupa'da nota yayıncılığı 15. asırda, Osmanlı'da ise 19. asrın ortalarında başlamıştır. Notacı Hacı Emin Efendi, Osmanlı'daki ilk nota yayıncılarındandır. Osmanlı nota ve müzik yayınları, Avrupa'dakilerle mukayese edildiğinde Osmanlıların tasarım bakımından Avrupalıları örnek aldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple Osmanlıların, kapak ve sair süslemelerde Avrupa'nın sıkça kullandığı motif ve klişeleri kullandığı düşünülmektedir. Bunun sebeplerinden biri de birçok ecnebi nota yayıncısının bulunmasıdır. Bir diğer sebep ise 'temsil' ile ilgili olmalıdır. Lirin yayınlarda sıkça kullanıldığı dönem, aynı zamanda Batılılaşma çabalarının baskın olduğu dönemdir. Bilhassa 1910'lardan sonra lirin kullanımı artmıştır.

Toplumlar, bir başka topluma benzemeye başladıklarında, zaman zaman o toplumun kültürel değerlerini de benimserler. Osmanlılar da Batılılaşma esnasında Batı'nın kültürel kodlarından birtakım nesneler paylaşmışlardır. Lirin de bunlardan biri olduğu düşünülebilir.

Son bir iddia olarak şunu söylemeden geçmeyelim: Yeni kurulan Cumhuriyetin, var olma mücadelesi kapsamında Anadolu'nun binlerce yıllık Türk yurdu olduğuna dair birtakım görüşler/teoriler ileri sürülmüş, Anadolu'ya ait değerler savunulmuş ve benimsenmiştir. Bu bazen "Güneş Dil Teorisi" gibi resmî ideoloji şeklinde, bazen ise "Mavi Anadoluculuk" gibi şahsi fikirler olarak tezahür etmiştir. Bu tür görüşlerin tartışıldığı bir ortamda, lirin karşı çıkılacak bir simge olmadığı düşünülebilir.

Netice itibariyle Antik Yunan çalgısı olan ve uzun süre 'tarihi yazanlar' tarafından benimsenen, filozoflarca desteklenen, sanatkârlarca eserlere mevzu edilen lir, mitolojinin de katkısıyla insanların zihninde müziğin kökenine işaret eder hâle gelmiştir. Z

KAYNAKÇA

¶ Nesrin Akan. *Platon'da Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017.
¶ Serkan Çelik. *Apollon ve Müzik*. İstanbul: Gece Kitaplığı, 2013.
¶ Emel Demirgen ve Funda Esin. "Eski Yunan'da Müzik Eğitimi." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/47 (2016): 616-627.
¶ Stuart Hall. *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017.
¶ Ayna İsababayeva. "Antik Yunan Felsefesinde Çalgıların Ethos'u." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 2/2 (2013): 82-99.
¶ Bo Lawergren. "Eski Anadolu'da Telli Çalgılar." *Uluslarası I. Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004, s. 16-26.
¶ Sibel Fügan Varol. *Temsil, İdeoloji, Kimlik*. İstanbul: Varlık Yayınları, 2016.

Yüce Müzik,
Sevgi'nin Ruhunun Kızı

Sevgi'nin ve acının
Çiçekliği

İnsan yüreğinin düşü
Eleminin yemişi

Mutluluğun çiçeği
Duygunun rayihası ve tomurcuğu

Sevgililerin dili
Sırların açıklayıcısı

Gizli sevdanın gözyaşlarının Anası

Şairlerin, bestecilerin, mimarların
Yaratıcılık kaynağı

Sözcükler çerçevesi içindeki
Düşüncelerin birliği

Güzel'den sevgiyi çıkarıp resmeden
Düşler dünyası içindeki coşkun
Yüreğin Şarabı

Savaşçıların yüreklendiricisi
Ruhların güçlendiricisi
Merhametin okyanusu ve kayırıcılığın denizi

Ey Müzik,
İçimizin derinliklerinde yüreklerimizi ve
Canlarımızı gizleriz
Sensin öğreten bize
Kulaklarımızla görmeyi
Ve yüreklerimizle işitmeyi

Halil Cibran
The Voice of the Master
Çeviri: Aytunç Altındal

Çin kaynaklarına göre

ESKİ TÜRKLERİN MÜZİK ANLAYIŞI

SELCEN ÖZYURT ULUTAŞ



Turkuaz kase içinde, udi ve ona eşlik eden on kişi. The Met.

Hujia.



ALTAY eteklerinde proto Türkler ile başlayan Türk kültürünün, Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri hakkında bilgi edinmek için başvurulacak ilk kaynaklar Çin yıllıklarıdır. Kuzeylerindeki Türkleri düşmanları olarak gören Çinlilerin, Türklerin siyasi ve askerî vaziyetlerini anlattıkları bu kaynaklarda, müziğin Türkler için ne anlama geldiğine dair kıymetli veriler tespit edilebilmiştir. İlk dikkati çeken husus Türklerin müzik aletlerine yükledikleri siyasi anlamdır. Muhtemelen dünyada başka hiçbir toplulukta böyle bir durum söz konusu değildir. Müziğe ve müzik aletlerine siyasi meşruiyet anlamı yükleyen Türklerin bu yaklaşımı, İslamiyet'in kabulünden sonra bin yılı aşan gelenekte Selçuklular, beylikler ve Osmanlılar dönemlerinde 'nevbet' göndermek ve çalmak olarak sürmüş ve bağımsızlık alameti olarak kabul edilmiştir.

Türklerin müziğe yüklediği dinsel anlam ise daha derin ve tafsilatlı bir kültürün oluşmasına vesile olmuştur. İslam öncesinden başlayarak dinî törenlerinde müzik icra ettikleri bilinen Türkler, İslamiyeti kabul ettikten sonra da ritüellerinde mutlaka enstrüman kullanmışlardır. Sonraları tekke musikisi olarak adlandırılacak tarz da bu anlayışın bir sonucu olarak doğmuştur.

HUN DEVRİ MÜZİK ANLAYIŞI

Türk siyasi tarihinin ilk merkezî teşkilatı olan Hun Devletinin kurucuları, bozkırda dağınık hâlde yaşayan Türk boylarını bir araya getirmekle kalmamış aynı zamanda kültür birliğini de tesis etmişlerdir. Türklere göre müzik ve müzik aletleri, siyasi meşruiyet aracıdır. Konu ile alakalı ilk kayıt 50 yılına aittir. Dönemin Çin İmparatoru Guang Wu'nun, Güney Hun Şanyüsü'ne gönderdiği hediyeler arasında müzik aletleri de vardır. İki yıl sonra ise Kuzey Hunlarının, Çin ile akrabalık ilişkisi kurmak üzere Çin Sarayına gönderdiği heyet, Çin yöneticilerinden müzik aletleri talep etmiştir. Bu istek üzerine Çin İmparatoru Guang Wu, Hun Şanyüsü'ne şöyle bir mektup yazmıştır: "Bir süre önce Çin İmparatoru tarafından Şanyünüz Hou Hanye'ye gönderilen *yü se, konghou* ve *hou* gibi müzik aletlerinin hepsi yıprandığı için istediğiniz müzik aletlerini tekrar gönderiyoruz." Burada dikkati çeken nokta, Hun elçilerinin bir asır önce Hun Şanyüsü Hou Hanye'ye verilen çalgıların yıprandığı gerekçesiyle Han sarayından yukarıda isimleri belirtilen müzik aletlerini istemiş olmalarıdır.

Hunların, Hanlardan musiki aletleri istemeleri açıklanması gereken iki mesaj içermektedir: Öncelikle Hunlar, Çin müziğine olan belirgin ilgilerini göstererek Yeni Han Hanedanı ile içten barışçıl ilişkiler kurmak istediklerini ifade ediyorlardı. Çünkü artık Hunlar, törenleri (*li*) ve müziği (*yue*), barışın başlıca iki sembolü olarak gören Çin anlayışına aşinaydılar. İkinci olarak yıpranmış Han musiki aletleri, Hou Hanye'ye şanyü olarak konumunun meşruiyetinin tanınması dolayısıyla verilmişti.

Bir başka önemli kayıt Han döneminde yaşamış olan Çinli kadın şair Cai Wenji'ye aittir. *Hu Jia Shıba Pai* adlı eserinde Hujia isimli bir müzik aletinden bahseden yazar, bir flüt olan bu enstrümanın gerçekte Hunlara ait olduğunu belirttikten sonra *binggu*nun (bir tür davul) sesinin Hun ülkesinde akşamdan başlayarak ertesi gün doğuncaya kadar çalındığını kaydetmiştir. Burada sözü edilen *hujia*, şüphesiz Hunlara ait olan ve en fazla tercih edilen müzik aletiydi. *Binggu*nun şeklinin tam olarak nasıl olduğunu tespit etmek çok zordur. Fakat yukarıda söz edilen kayıttan, Hunların bu gibi davulları çalmaktan hoşlandıkları anlaşılmaktadır.

Hujia üzerinde özellikle durmak gerekmektedir. Bu konuda Çinli yazar Guo Maoqian, *Le Fu Shı Ji* adlı eserinde şunları yazmıştır: "Cai Wenji, Hun ülkesinde 12 yıl yaşadıktan sonra Çin'e dönmüş, daha sonra, Cai Wenji ülkesini özledi-

Bağlama. Staatliche Museen zu Berlin.



Bilinen en eski Türk telli çalgısı olan kopuzun kökü Hunlara dayanmaktadır.

ği zaman kamış yaprağından yaptığı ve Çin kaynaklarında *hujia* adı verilen müzik aletini çalmıştır. Bu üflemeli bir çalgı idi ve çalındığı zaman sesi insana çok hüzün verirdi."

Hunların geleneksel müzik aleti olan *hujia*, daha sonraki dönemlerde Çin'e de girmiş ve Çinliler tarafından oldukça beğenilmiştir. Hatta kayıtlara göre bazı Çinli devlet adamları *hujia* çalmayı öğrenmişlerdir. *Jin Hanedanı Kitabı*'ndaki Liu Kun biyografisinde *hujia* ile ilgili olarak şöyle bir kayıt vardır: "*Bir gün Liu Kun, Bingzhou şehrinde flüt çalarken, etrafını süvari Hun askerleri sarmış, adeta tüm şehir halkı oraya birikmişti. Gece geç saatlerde kaldığı binanın yüksek bir yerine çıkan Liu Kun tekrar flüt çalmaya başlayınca flüt sesini duyan tüm Hunlar hıçkırarak ağlamaya başlamışlar ve hepsi de memleketlerinin özlemiyle yanmışlar, sabah olup Liu Kun yine flütünü çalmaya devam edince Hunlar hemen oradan ayrılıp memleketlerine gitmek üzere yola çıkmışlardır.*"

Bu kayıt bize o devirde Hunların *hujia* adı verilen flüt türünü çok iyi bildiklerini göstermektedir.

Ötüken merkezli olmak üzere Orta Asya'nın tamamına hâkim olan Hunların, ölüm ötesi hayata inandıkları için tafsilatlı ölü gömme geleneklerinin olduğunu bilmekteyiz. Özellikle Pazırık Kurganları, Hunların hayat tarzlarına ve Türk kültürüne dair benzersiz örnekleri haizdir. Hunlardan kalan ikinci ve beşinci Pazırık Kurganlarında, ölen kişiye ait değerli eşya arasında boynuzdan yapılmış davula benzer vurmalı bir çalgı yer almaktadır.

Bilinen en eski Türk telli çalgısı olan kopuzun kökü de Hunlara dayanmaktadır. Üç numaralı Pazırık Kurganında bulunan telli saz parçalarının büyük ihtimalle kopuz parçaları olduğu düşünülmektedir.

GÖKTÜRK DEVRİ MÜZİK ANLAYIŞI

Hunlardan sonra yine Ötüken merkezli kurulan ve her anlamda Hun Devletinin devamı olan Göktürk Devleti zamanında Türk kültürü billurlaşmış ve kendine has unsurlarla daha bilinir hâle gelmiştir. Göktürk devrinde, müzik ile alakalı kayıtların daha da az olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu, bilgi eksikliğinden ziyade halef selef olan iki devletin aynı kültüre sahip olmalarındandır. Müzik ile alakalı Hunlara dair anlatılan ne varsa Göktürkler için de geçerlidir. Bazı kayıtlarda Göktürklerden, Hu diye bahsedilmiştir.

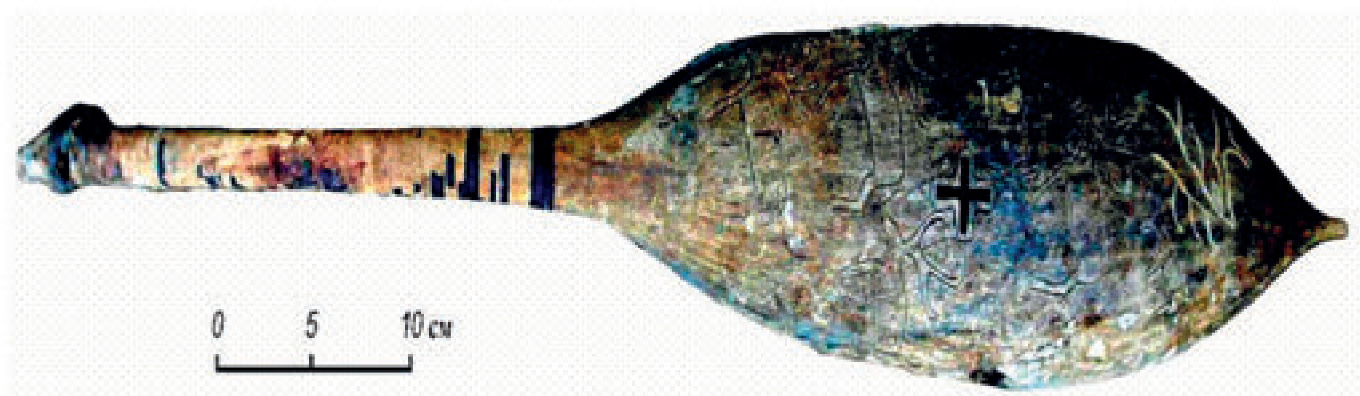
Çin kaynaklarındaki 605 yılına ait ilk kayıtta şu bilgiler kaydedilmiştir: "*(Çin) İmparatorluk ordusu 605 yılında T'u-küe'lerin askerleriyle birlikte K'i-tanlara karşı savaşırken 20.000 atlı birbirinden birer li uzakta olan 20 gruba ayrıldı. Davul sesleri eşliğinde ilerliyor, korna çaldığında duruyorlardı.*" Burada Türklerin askerî maksatla kullandıkları müzik aletlerinden bahsedilmektedir.

698-705 yıllarında Göktürkler arasında yaşayan Çin elçisi Wu Yen-Siu, Türklerin dilini anladığını, onların şarkılarını söyleyip onlar gibi dans etmeyi öğrendiğini kaydetmiştir.

Kaynaklara göre 'Hu müziği'nin, Çin müziğinin gelişimindeki katkısı büyüktür. Hatta melodilerdeki ya da Hu müziğindeki Hu sözcüğü yalnızca Çin'in kuzey sınırındaki topluluklara değil büyük ölçüde batı halklarına yani Orta Asya Türklerinin tamamına işaret etmekteydi. Çünkü dokuz bölümün müziği (*kiu-pu-yüe*) denilen ve T'anglar tarafından daha başından itibaren Su'ilerden devralınan müzik, Kuça, Buhara, Kaşgar, Semerkant müziğini de kapsıyordu. Daha sonra Turfan müziği de buna eklendi. Bizim için önemli olan, bu müziğin içinde Türk müziğinin de temsil ediliyor olmasıydı. T'u-küe'lerin müziği henüz Sui-şu'da açıkça anılmaktadır. Sui-şu'dan sonra A-şi-na'nın Kuzey Çovların imparatoru Wu-ti ile evlenmesi (568) nedeniyle Orta Asya'daki halkların müzikleri Çin'e getirildi. "İmparator, imparatoriçeyi (A-şi-na) kuzey barbarlardan (yani T'u-küe'lerden) gidip getirdiğinde onlardan K'ang (Semerkant), Kiu-tse (Kuça) ve başka devletlerin ele geçirmiş oldukları müziklerini aldı." Bu bilgi daha sonra Kiu-t'ang-şu tarafından tanımlanıyor: "Kuzey Çov İmparatoru

Kopuz. Moğolistan, Jargalant-Hayrhan'da bir kaya mezarda bulunmuştur.





Wu-ti, barbarların kızını imparatoriçe yaptı ve batı topraklarındaki insanlar damada eşlik etmek için geldiler. O günden sonra Kiu-tse (Kuça), Su-lé (Kaşgar), An Devleti (Buhara) ve K'ang (Semerkant) müziği vardı."

K'ai-yüan (713) yıllarından beri imparator Hüan-Tsung tarafından yaygınlaştırılan T'ai-ç'ang müziği Hu-k'ü'yü (yani barbar melodilerini) tercih ediyordu; soylular yemeklerinde artık yalnızca Hu-şi (barbar yemekleri) servis ettiriyordu; erkeklerin ve kadınların tamamı Hu-fu (barbar giysisi) giyer olmuştu. Görüleceği üzere Çin Sarayında ve asiller arasında ciddi bir 'Hu/Göktürk' modasından söz etmek mümkündür.

Konu ile alakalı son bilgi ise *pipa* isimli müzik aleti hakkındadır. Bilindiği üzere *pipa* telli bir saz türü olup günümüzde kullanılan udlardan biraz daha ince idi ve daha çok at üstünde çalınırdı.

Bazı araştırmacılar, *pipa*nın Sümerler tarafından icat edildiğini, MÖ 2000 yıllarında Mezopotamya'da kullanılan ve *pantur* adı verilen müzik aletine benzediğini belirtmektedir. Bu saz daha sonra Mısır ve Yunanistan'a yayılmış, İran'da kullanılmaya başlandığında ise Farsça 'tanbur' adını almıştır. En eski izlerinin Hunlardan kaldığı anlaşılan *pipa*, Türk dünyasında en yaygın kullanılan müzik aletlerinden biridir. *Sui Hanedanı Kitabı*'nın 14. bölümünde yer alan "Müzik Kayıtları" kısmındaki bir bilgiye göre *pipa*, Su Dipo isminde Kuçalı Göktürk prensesi sayesinde Çin'e gelmiştir. Buna göre, Türkler *pipa*larını çalma konusunda çok ustadır. Tong Dian'da yer alan diğer bir kayda göre ise beş telli ve küçük boyutlu *pipa* muhtemelen Göktürk ülkesinden Çin'e yayılmıştır. Bir diğer görüşe göre de sözü edilen beş telli *pipa*ların anavatanı Hindistan'dır. Fakat bu konuda kanıt mevcut değildir. Z

KAYNAKÇA

¶ Ogün Atilla Budak. *Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

¶ Yaşar Çoruhlu. *Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1993.

¶ Yaşar Çoruhlu. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2011.

¶ Yaşar Çoruhlu. *Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2017.

¶ Nejat Diyarbekirli. *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

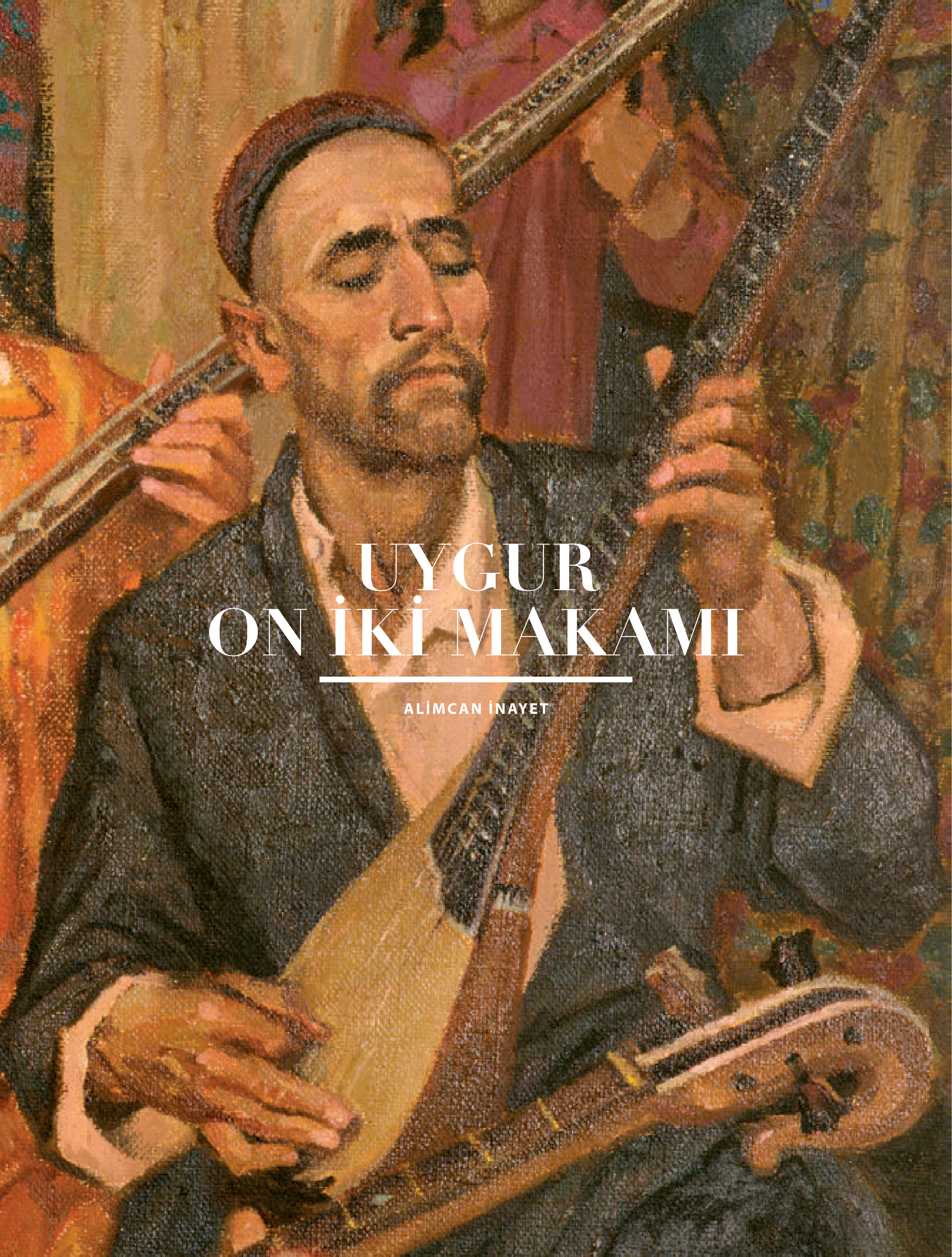
¶ Faizullah Karomatli. "Antik Dönemde Orta Asya'da Müzik ve Anadolu ile Özbek Müziği Arasındaki İlişkiler." *1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu (12-13 Kasım)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.

¶ Liu Mau-Tsai. *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, çev. Ersel Kayaoğlu, Deniz Banoğlu. İstanbul: Selenge Yayınları, 2011.

¶ Bahaeddin Ögel. *Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003.

¶ Eyüp Sarıtaş. "Hunlarda Müzik Aletleri ve Eğlence Kültürü." *Türk Dünyası Araştırmaları* 183 (Aralık 2009): 429-441.

¶ Ying Shiyu. "Xiongnu (Hunlar)", *Erken İç Asya Tarihi*, der. Denis Sinor, çev. Selçuk Esenbel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.



UYGUR ON İKİ MAKAMI

ALİMCAN İNAYET

Uygur makam şarkıcısı (sanatçısı bilinmeyen yağlıboya tablo).

UYGUR Türkçesinde 'mukam' şeklinde telaffuz edilen 'makam' terimi, müzikolojide belli düzen ve kurallar çerçevesinde sistematize edilmiş büyük hacimli musiki eserlerini ifade etmektedir. Bu bağlamda "Uygur On İki Makamı" her biri belli bir sıra ve düzene göre sistemleştirilmiş 12 makamın genel adıdır. Bu makamlar şunlardır: 1. Rak, 2. Çebbiyat, 3. Müşavirek, 4. Çarıgah, 5. Pencigah, 6. Uzhal, 7. Acem, 8. Uşşak, 9. Bayat, 10. Neva, 11. Segah, 12. Irak. Bu makamların her biri; A. "Çong Neğme" (Büyük Nağme), B. "Dastan" (Destan), C. "Meşrep" olmak üzere üç bölümden ibarettir. "Çong Neğme" kendi içerisinde yine 'teze', 'seliqe', 'tekit', 'nusxe', 'cula', 'senem', 'peşru' gibi kısımlara ayrılır. "Seliqe" kendi içerisinde yine "Çong Seliqe" (Büyük Selike), "Kiçik Seliqe"(Küçük Selike) diye ikiye ayrılır. Uygur On İki Makamı icrasında def, davul, kudüm, zurna, kaval, ney, boru, dutar, ağız kopuzu, rebap, tanbur, keman, kanun, satar, huştar, kaşık, taş, sapayi, zil gibi çalgı aletleri kullanılmaktadır. Bu çalgılar bugün Uygur müzik kültürünün önemli bir parçasıdır.

Makamların "Çong Neğme" kısmında 9-10 tane şarkı vardır. Bu şarkılar, genellikle, lirik şarkılardır. "Dastan" kısmında üç ile altı arasında değişen sayılarda şarkı vardır. Bu şarkılar tahkiye niteliklidir, yani "Ferhat ile Şirin", "Garip ile Senem", "Tahir ile Zühre", "Senuber", "Hurilika ile Hemracan", "Yusuf-Ahmet" gibi halk destanlarından alınan parçalardır. "Meşrep" kısmında da üç ile altı arasında değişen sayılarda şarkı bulunmaktadır ki, bunlar genellikle halk türkülerinden oluşmaktadır. Bu bakımdan Uygur On İki Makamı, yalnız Uygur sanat ve halk müziği ile değil, klasik edebiyat ve halk edebiyatı ile de bir bütünlük oluşturmuştur.

Makamların "Çong Nağme" kısmında başta Ali Şir Nevayî olmak üzere çok sayıda divan şairinin gazelleri güfte olarak kullanılmıştır. Bu gazeller içerik itibariyle incelendiğinde tasavvufi duygu, hayal ve fikirlerle yoğrulduğu görülür. Hallac-ı Mansur, Zünnun-ı Mısrî, Nesimî gibi tasavvuf felsefesinin kurucu aktörlerine yapılan telmihler bu gazellerin tasavvufi boyutunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu yazıda, Uygur On İki Makamı güftelerinde görülen tasavvufi terim ve kavramlar incelenerek makamların genel karakteri hakkında bazı tespitlerde bulunulacaktır. Burada kullanılan kaynak Abdurauf Polat Teklimakaniy'in Milletler Neşriyatı tarafından 2005 yılında Pekin'de yayınlanan *Uyğur On İkki Mukamı Tekstliri* (Uygur On İki Makamı Güfteleri) adlı kitabıdır. Bu kitaptaki güftelerden ilk bakışta tespit edebildiğimiz tasavvufi terim ve ifadeler aşağıdaki gibidir:

muhebbet, hurşid, şarab, cam, mey, saki, vehdet, geda, meyhane, zahid, ışk, didar, pir, muhlis, ustad, şagirt, aşık, mehbub, tekva, kulbe, hammar, fena, naz, la'l, kelender, cevr, şişe, bezm, sofi, bade, durr, kedeh, vehdet meyi, bimar, sebzi, badi saba, Mensuri Hallaci, dar, sır, hüsn, senem, mihrab, terk, terki cah, zuhd, mest, bela, cunun, külah, sağer, hırka, şeyh, deyr, navrozi, ezdaha, serkeş, zulf, ismi a'zem, mescid, dergah, abid, hırs, heva, zuhdi tekva, tevekkül, derviş, surahi, meşuk, tevbe, riya, dilber, camal, Hızır, fekr, gulbang, cefa, kamil insan, tecelli, arif, lale, leb, zeban, feryad, figan, zindan, ğeflet, havf, reca, miskin, mecnun, cezbe, şeyhi herem, rind, zahir, beka, perişan, piri kamil, elif, mahi, tecelli-i Huda, yar, ağyar, esrar, saillik, abihayat, Mısrı Zunun, tuba, masiva, buthane, eren, riyazet, hikmet ehli, rindi laubali.

Bu terim ve ifadeler tasavvufi anlamda kullanılmıştır. Örneğin bunlardan 'şarab', 'mey', 'bade' terimleri aşkı, mahabbeti, şevki ve vecdi ifade eder.[1] 'Cam', 'kadeh', 'sürahi' terimleri ise tasavvufi hâlleri, içi marifetle dolu olan sülûk ehli arifin gönlünü ifade eder.[2] 'Meyhane' kamil arifin ilahi aşk, şevk ve marifetle dolu gönlünü ve tekkeyi ifade ederken[3] 'saki' terimi 'feyyaz-ı mutlak, bütün feyz ve sevginin kaynağı olan Allah'ı, mürşid-i kamil, pir-i tarikatı ifade eder'.[4] 'Cefa' salikin gönlünü marifet ve temaşaya kapatması,[5] 'cevir' saliki ruhen yükseltmekten alıkoymak[6] anlamındadır. 'Yar' bütün yaratıkların suretlerini oluşturan ilahi sıfatları ifade ederken,[7] 'ağyar' sufi olmayan, tasavvufi hayata yabancı olanları karşılar.[8] Ayrıca, 'ejderha' tasavvufta hırsın simgesidir.[9] Bu örneklerden anlaşıldığı gibi, yukarıda gösterdiğimiz terimlerin hiçbiri bizim anladığımız anlamlarda değil, tasavvufi manada kullanılmıştır. Bu iddiayı şu örneklerle destekleyebiliriz:

Güftelerde Hallac-ı Mansur, Zünnun-ı Mısrî gibi mutasavvıflara telmih yapılmıştır:

Mensuri hallacdek içip şarabı antehur / Çerh urup yığlap turarmen uşbu dem dar aldıda (s. 52)

[Hallac-ı Mansur gibi içip Entehur şarabını,
Sema edip ağlıyorum dar ağacı önünde]

Bu telbe könglümdur zenehdanıngda hebs olğan kebi / Andakki heryan fertidin Mısrıda Zunnun eylemiş (s. 478)

[Haddını aşan Zünnun Mısır'da hapsedilmiş gibi,
Bu deli gönlüm gamzene hapsolmuştur]

Bunlardan Hallac-ı Mansur tasavvuf tarihinin en tanınan temsilcilerindendir. Adı geçmişten günümüze kadar gerek Doğuda gerekse Batıda çok iyi bilinmektedir. "Ene'l-Hak" söylemiyle ve bu söyleminden dolayı idam edilmesiyle ünlüdür.[10] Burada Abduşükür Muhemmet İmin'in iddia ettiği gibi



Hazi Amatti Resim Koleksiyonu.

ateist düşünce söz konusu değildir.[11] Zünnun-ı Mısrî tasavvufun ilk dönemlerinde en etkileyici kişiliklerden biridir. Tarikat ayyarı[12] ve mutasavvıfların ayyarlarından sayılmıştır.[13]

Güfteler arasında Nesimî'ye ait 34, Fuzulî'ye ait yedi, Hafız-ı Şirazî'ye ait 10 beyit bulunmaktadır. Ali Şir Nevayî'nin şiirleri ise güftelerin büyük bir bölümünü teşkil etmektedir. Bunlardan Nesimî ve Fuzulî'nin şiirleri Oğuz Türkçesine has özellikleriyle yer almıştır.

İşkıng aldı eklu huşum, könglümi yeğmaladı / Söyle ahir, ey Nesimiy, canu dildin bihterim (s. 443)

[Aşkın aldı aklımı, gönlümü yağmaladı, Söyle, ey Nesimî, can u gönülden sevgilim]
Fuzuliyden sebatu sebru jevru kehr az iste / Kim ol biçareni derdu ğemung bihed zebun etdi (s. 597)

[Fuzulî'den sebat, sabır, cevr ve gazabı az iste,
Çünkü o biçareyi dert ve gamın çok zayıflattı]

Bilindiği üzere, Nesimî tasavvuf yolunda can veren ünlü divan şairlerindendir.O da Hallac-ı Mansur gibi fikirlerinden ötürü 1417 yılında idam edilmiştir.[14]

Uygur sahasından Meşrep, Sadıkıy, Mehzun, Kelender, Hüveyda, Ayazıy, Meşhuriy, Lütfî, Erşiy, Bilal Nazım, Zelilî, Atayî, Fütuhiy, Fırakıy, Zuhuriy, Sekkakî, Gumnan, Abidiy, Seidiy, Nevbetî, Ziyaiy, Hüseyniy, Nafisiy, Reşidiy, Gedaiy, Seyfî-i Serayî, Babur, Vefaiy, Miskin, Zumurred, Seburiy, Rizaiy, Salihiy gibi divan şairlerinin de şiirleri güfte olarak kullanılmıştır. Güftelerin hemen hepsinde tasavvufi duygu, düşünce ve fikirler işlenmiştir. Aşağıdaki örnekler bunu göstermektedir:

Manga sen bolmisang can hacet emes / Bihiştu huru rizvan hacet emes (s. 144)

[Bana sen olmasan can gerek değil,
Cennet ve huri, rıdvan gerek değil] (Atayî)

Sakıy kedehni kılğıl muheyya / Vehdet meyidin içkeli keldim.

[Saki kadehi hazırla,
Vahdet şarabını içmeye geldim]
Rehmet işikin Meşrepke açğıl / Işkıng koyida köygeli keldim (s. 42)
[Rahmet kapısını Meşreb'e aç,
Aşkın derdiyle yanmaya geldim] (Meşrep)

Bakıban el sarı, cana, yüzüngdin bir nikab alsang / Ruhungnı çün mahı Enver, tecelli'i Huda derler (s. 435)
[Ey can ellere yüzünü dönüp nikabını açarsan
Yüzüne ay nuru sanki tecelli-i Hüda derler]
(Zeliliy)

Uygur on iki makam güfteleri arasında Ferhad, Şirin, Leyla, Mecnun, Yusuf, Züleyha, Vamık, Azra gibi âşık ve maşuklara telmih yapılmaktadır. Ayrıca "Gerip-Senem", "Behram-Dilaram", "Senuber", "Yusuf-Ehmed", "Kemerşah-Şemsi Canan", "Hörlika-Hemracan", "Şahzade Nizamiddin-Melike Rena", "Ferhad-Şirin", "Şahzade Dildar-Melike Mihrilika", "Şahzade Ferruh-Melike Gülruh", "Yusuf-Zileyha", "Tahir-Zuhra" gibi halk destan ve hikayelerinden alınan çok sayıda türkü söz konusudur.
Ğaribcannıng piri Cuneyd Bağdadiy,
Anıng üçün sanga kıldım feryadı,
Karakçılar ilkidin kılğıl azadı,
Yar camalın körmey ölür ohşaymen.
"Garip ile Senem" (s. 545)
[Garibcan'ın piri Cüneyd-i Bağdadî,
Onun için sana ettim feryadı,
Haydutların elinden azat edesin,
Yâr yüzünü görmeden ölecek gibiyim]

"Garip ile Senem" hikayesinde Garib'in söylediği bu türküde adı geçen Cüneyd-i Bağdadî, İran asıllı büyük bir mutasavvıftır. 909 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir. Hayatının büyük bir bölümünü Bağdat'ta geçirdiği için Cüneyd-i Bağdadî diye anılmıştır. Kendisi 'şeyhü't-taife', yani mutasavvıfların üstadı olarak bilinir.[15]

Bu örnekler söz konusu halk destan ve hikayelerinin beşerî aşkı değil, tasavvufi anlamdaki ilahi aşkı anlatmak için tasnif edilip söylendiğini göster-

Hazi Amatti Resim Koleksiyonu.



mektedir. Güfteler arasında görülen halk türkülerinde de tasavvufi görüşler vardır.

Tünler keçesi tohılar feryad etedur / Heyvan canida Allahnı şol yad etedur (s. 319)

[Gecelerde tavuklar feryad eder,
Hayvan da olsa Allah'ı yâd eder]

Uygur On İki Makamı, Türk müzik tarihinin en kıymetli hazinelerinden birisidir. Uygur müzik sanatının zirvesidir. Ayrıca makam isimleri, çalgı aletleri, divan şairleri, güfteler ve güftelerde ifadesini bulan tasavvufi duygu ve düşünceler yönündeki ortaklık bakımından Türk dünyasının ortak değerlerinden birisi sayılır.

Uygur on iki makam güftelerinde anlatılmak istenen aşk, beşerî aşk değil, ilahi aşktır. Dolayısıyla Uygur On İki Makamı tasavvufi duygu, düşünce ve fikirleri yansıtan tasavvuf karakterli müziktir.

Bu olgu, makamların sistematize edilmeye başladığı 16–17. yüzyıl Uygur toplumunun sosyo-kültürel ve sosyo-politik yapısıyla ilgilidir. Söz konusu yüzyıllarda Uygur toplumunda egemen olan düşüncenin sufizm, yani tasavvuf olduğu bir gerçektir. Buhara merkezli Nakşibendi tarikatına mensup işan/hoca ve şeyhler Kaşgar'da ve Saidiye Hanedanlığının merkezi Yerkent'te çok etkindiler. Siyasal çevreleri de etkisi altına almış sufizm düşüncesi Afak Hoca ile iktidara taşınmış ve 77 yıllık bir iktidar sürecini yaşamıştır. Sufizmin, yani tasavvufun hâkim olduğu bir toplumda makamların ve makam güftelerinin tasavvuf dışında içerik kazanması düşünülemez. Dünyevi olan her şeye sırt çeviren, terk-i dünya anlayışı merkezli inanç sisteminde Uygur On İki Makamının korunması, sistemleştirilmesi ve geliştirilmesi tesadüfi değildir.

Makam güftelerinin tasavvuf içerikli olması makam melodilerinin tasavvufi karakterini belirlemiştir.

Makamların bünyesinde bulunan halk destan ve hikayeleri, halk türküleri ve danslar, tasavvufi fikirlerin örneklendirilmesi sayılır. Z

NOTLAR

1 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Marifet Yayınları, 1977, s. 485.
2 Uludağ, age, s. 110.
3 Uludağ, age, s. 366.
4 Uludağ, age, s. 450.
5 Uludağ, age, s. 114.
6 Uludağ, age, s. 120.
7 Uludağ, age, s. 577.
8 Uludağ, age, s. 25.
9 Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s. 167-169.
10 Henry Corbin, *İslam Felsefesi Tarihi*, çev. Hüseyin Hatemi, 11. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 343-345.
11 Abduşükür Muhemmet İmin, *Uyğur Helk Klassik Muzikisi "On İkki Mukam" Hekkıde*, Pekin: Milletler Neşriyatı, 1981, s. 160.
12 Uludağ, age, s. 76-77.
13 Schimmel, age, s. 82.
14 Schimmel, age, s. 122.
15 Corbin, age, s. 339-340.

"Bayat mukam"



Bin yılın yankısı

GUQIN VE SEÇKİNLER MÜZİĞİ

TENG CHEN, PATRICK HUANG

Chang Dai-Chien. Seçkinlerin müzik icrası. 1899.

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN: **HAMDİ AKYOL**

YEDİ telli kanun[1] olarak da bilinen *guqin*[2] (古琴), zengin Çin tarihinin geleneksel bir çalgısıdır.[3] Bu enstrüman hakkında dünyanın pek çok bölgesinden akademisyenler çalışmalar yürütmektedir. Mevcut arkeolojik bulgulara göre en eski *guqin* 2700-3000 yıl önceye,[4] yani Chunqiu (春秋, "İlkbahar ve Sonbahar") ve Zhanguo (戰國, "Muharip Devletler") dönemi[5] arasına aittir. Kazılarda bulunan enstrüman, gelişimini tamamlamış bir örnek olduğundan *guqin*in tarihinin bundan çok daha eskiye dayandığı söylenebilir.

Tarihsel değeri ve hâlen dinlenmeye devam eden 3000'den fazla eser bir yana, *guqin*in öneminin bir göstergesi de aynı zamanda geleneksel Çin kültürü ve felsefesini yansıtması; dahası Çin tarihinde eşsiz bir akım olan 'seçkinler müziği'ne[6] (文人 音樂) kaynaklık etmesidir.

GUQIN VE AYİN MÜZİĞİ ÜZERİNE

*Guqin*in kökeni hakkında ilk tarihsel bulgulara ilişkin bir fikir birliği olmasa da *guqin*in mitolojik zamanlarda büyük bir bilge veya bir imparator tarafından icat edildiği hususunda konsensüs vardır. Kaynaklara göre *guqin* biçimsel olarak şu niteliklere sahipti: Sazın telleri ipekten eğrilir, enstrüman gövdesinde *tongmu* ahşabı (桐木) kullanılır ve sazın yatay vaziyette uzunluğu 1,2-1,5 metre arasında olurdu.[7] Antik yazıtlardan edindiğimiz bilgiye göre Çin'de bilinen en eski alfabe sistemi olan *jiăgŭwénde*[8] (甲骨文) *qin*in yazılışı şeklindedir. Karakterin üst kısmında sembolize edilen ipek ve alt kısmında sembolize edilen ahşap, enstrümanın iki temel özelliğini yansıtır.

Devasa eski el yazmaları, ayin müziği usulü *liyue* ile *guqin* arasındaki ilişkiyi tasvir eder (禮樂). Ayin müziğinin, Çin müzik kültüründe önemli bir konumu vardır. *Ayinler Kitabı*'nın[9] "Müzik Üzerine" (禮記 · 樂 記) adlı bölümünde bu konu şöyle ifade edilmiştir: "Bilgeler, Tanrı'nın emriyle usulüne uygun bir şekilde sazlarını çalar ve dünya ile bütünleşmek için ayin tertip ederler".[10] Antik bilgelik nazarında müzik, insan ve tabiat arasındaki ahengi yansıtan bir köprüdür. Bilinen ilk ayinler, Tanrı'ya ve tabiata ibadet etmek içindi. Ancak Konfüçyüsçülüğün yükselişi ve ülkeyi idare etmenin bir vasıtası olarak dinî ayin ve müzik arasındaki münasebetin gelişmesiyle durum değişti. Ayindeki esas cevher 'farklılık ve ayırıcı sosyal mevki'deydi. Müzik, insanların eğitimli ve ahlak sahibi olmalarında bir bağ görevi görmekteydi. Bu minvalde müzik, ahenk ve paylaşım manasına gelir. Ayin müziğinin felsefesi, toplumun düşünme biçiminin temeli olarak yerleştikten sonra yönetici sınıf, seçkinler ve edebiyatçılar için ahlaki bir norm tesis edildi. *Qin* performansının ustalığı da dâhil olmak üzere bu durum, *Ayinler Kitabı*'nın "Başlıca Âdâb-ı Muaşeret" kısmında anlatılmıştır: "Devlet hizmetinde çalışanlar, elzem olmadıkça, *qin* ve *se* (lavta/kopuz benzeri bir enstrüman) çalmayacaklar".[11] Bu inanç, Konfüçyüsçü düşüncede kuvvetli bir şekilde kabul edildi ve *qin*i çalıp dinlemek, ahlaki erdem sahibi bilgelere mahsus kılındı.

QIN VE ONDAN ÜRETİLEN ESERLER

*Guqin*in, tarihî süreçte birkaç kez değiştirilen ve geliştirilen şekli nihayet Tang Hanedanı (唐, 618-907 arası) ve Song Hanedanı (宋, 960-1279 arası) dönemlerinde Taoizmdeki tabiat ve *yin-yang* felsefesine ilişkin detaylar eklenerek bir standarda oturtuldu. *Guqin*in ebadı, yılın 365 gününü ifade eder tarzda 3 (*chi*), 6 (*cun*) ve 5 (*fen*) olarak belirlendi. Her bir armonik sesi gösteren 13 *hui* (徽) yılın 12 ayı ile ay takvimindeki bir ekstra sekme ayı temsil etmekteydi. Sazın yedi teli ise Çin kültüründeki beş temel elementi ve iki büyük imparatoru temsil ediyordu.[12] *Guqin*in arkasında *yin-yang*'ı temsilen Çin mitolojisinde iki efsanevi yaratık olan ejderha (龍) ve zümrüdüankanın (鳳) bulunduğu, farklı boyutta iki ses çıkış deliği vardır; *guqin*in diğer unsurlarına ünlü dağ, nehir ve hayvan isimleri verilmiştir.

Dahası, *guqin*in çalma tekniğindeki üç ana sesten *fanyin* (泛音, armonik çalma) Tanrı'yı, *sanyin* (散 音, perde dışı nota) dünyayı, *anyin* (按 音, perde içi nota) insanı ve hepsi birlikte insan ve tabiat bütünleşmesini ifade eder (天人合一).

Çin seçkinler müziğinde birkaç farklı notalama biçimi kullanılmaktadır. Bunlardan biri olan *jianzipu*nun (減 字) farklı Çince karakterleri basitleştirerek ve birleştirerek geliştirildiğini belirtmek gerekir. Aynı metinde hem parmakların hem notaların yeri aynı şekilde gösterilir.[13] Bu sistem, Çin seçkinler müziğinin en eski notasyon sistemlerinden biridir, nihai hâli Tang Hanedanlığı döneminde (730 civarında) geliştirilmiştir ve *guqin* eğitiminde hâlâ bu sistem kullanılmaktadır.

*Guqin*de dört oktav artı bir majör nota aralığındaki perde aralığı, 7 *sanyin* ve 91 *fanyin* içerir ve bu büyük çeşitlilik onun güçlü ifadelerine geniş bir imkan sağlar. *Guqin* ile icra edilen eserlerin çoğu sessiz ve huzur vericidir, ancak yine de bir miktar yüksek tempolu, heybetli eser de vardır. *Guqin* ile icra edilen eserler genellikle üç kategoriye ayrılır. Birinci kategoride tabiat tasvirleri yer alır: "Sonbahar Yağmurları", "Yükselen Ejderha", "Xiaoxiang Nehri Üzerinde Sis ve Bulutlar", "Dağ Geçidi Üzerinde Ay", "Erik Çiçeğinin Üç Hâli", "Kumsala İnen Vahşi Kaz" ve benzeri eserler. İkinci kategori tarih ve mitoloji ihtiva eder: "Xianglı Cariyenin Kini", "Balıkçı ve Oduncu Arasındaki Sohbet", "Tanrı ile İnsanın Neşesi" ve benzeri eserler. Sonuncusu kült ve ayin amaçlıdır. Bunların sadece başlıcaları kayıt altına alındığından notasyonlar ve icra usulleri hakkında yeterli malumat bulunmamaktadır.

MEŞHUR ESERLERE BİR BAKIŞ

"Guanglingsan" (廣陵 散), 45 bölümden oluşan destansı tarzda bir *guqin* eseridir ve aynı zamanda tek başına *guqin* eserlerinin tümüne meydan okuyacak kadar eşsizdir. Tarihçi Cai Yong'un (133-192) yazdığına göre bu eser Muharip Devletler Döneminde, Han Krallığında (韓國) yaşanan bir hikayeyi anlatmaktadır. Baş kahramanı, babası kral tarafından öldürülen Nie Zheng'dir (聶政). Babasının intikamını almaya karar veren Nie Zheng, bu maksatla onlarca yıl gözlerden uzak bir hayat sürerken sıkı bir şekilde



Şarkı imparatoru Huizong (1082–1135) guqin dinliyor.
wikipedia.org

çalışarak ülkenin en ünlü *guqin* ustası olur. Nihayetinde konser vermesi için Saraya davet edilir ve konser esnasında krala suikast düzenler. Ateşli ve güçlü bir tarza sahip nadir bir parça olan "Guanglingsan", tarihsel zenginliği ve sanatsal nitelikleri ile son derece kıymetli bir eserdir.

Bilinen en eski el yazması, Ming Hanedanlığının hâkim olduğu yaklaşık MÖ 1425 yıllarına ait *Esrarengiz ve Harikulade Tablar*'dır (*Shenqi Mipu*, 神奇秘 譜). Ancak çok daha önce bestelenmiş bir eserin sonradan yazılmış bir nüshası olduğu açıktır. Japon müzikolog Kenzo Hayashi'ye göre Nie Zheng'in krala karşı tertip ettiği suikastin hikayesi, Han Hanedanlığı dönemine ait bir heykel kitabesinde (畫像 石) bulunmaktaydı.[14] Bu da hikayenin *guqine* göre aranje edilmesinin, notasyonundan çok daha önce olduğuna dair güçlü bir ipucudur. Ancak bu, asırlar boyunca kulaktan kulağa aktarılan bir bilgi olduğu için eserin ilk devirlerindeki gelişimine dair elimizde bir belge bulunmamaktadır.

"Guanglingsan", ancak yıllarını bu enstrümana adamış birkaç usta ile icrası mümkün olabilen bir *guqin* eseridir. Başka bir yaygın icra usulüne *qin'ge*[15] (琴歌) denir. En ünlü *qin'ge* muhtemelen "Yang Geçidinin Üç Korosu"dur (陽關三疊). Tang Hanedanlığı döneminde yaşamış efsanevi bir ozan olan Wang Wei (王維, 699–759) tarafından yazılan şiire göre bestelenmiştir. Melodisi basittir ve kolaylıkla akılda kalır. Basit A-B-A şarkı yapısına sahiptir ve koda ile birlikte intro tekrarlanır. Oldukça esnek olan bu çalma usulü, birçok durumda icra edilebilir. Ayrıca *guqin* icrası aydınlar ve toplum elitleri için önemli bir yetenek kabul edildiğinden şiir ve müziğin bu şekilde kombinasyonu, modern öncesi Çin devrinde[16] bir hayli revaç bulmuştur.

Tang Yin. Guqin çalan adam. National Palace Museum.



*GUQIN*İN UYANIŞI

19. yüzyıldan itibaren birçok Batılı ilim erbabı, *guqin* sanatının monografilarını yazdı.[17] Mesela *The Lore of the Chinese Lute*,[18] Hollandalı Sinolog[19] Robert Hans van Gulik tarafından kaleme alınmıştır ve özellikle Batı Sinolojisindeki buyurgan yaklaşımın izlerini taşır. Ona göre *guqin* sanatı Sinosfer'in[20] de ötesine geçen temsiliyet kudretine sahiptir. 1977'de Golden Records, dünyanın çeşitli bölgelerinden müzik örneklerini içeren bir seçkiyi NASA'nın Voyager adlı uzay aracı ile birlikte uzay boşluğuna gönderdi. Bu seçkide bir *guqin* parçası olan "Çağlayan Dereler"[21] de vardı. 2003 yılında *guqin*, UNESCO tarafından somut olmayan kültürel miras olarak kabul edildi. Batı dünyasında giderek artan sayıda *guqin* fanatiği dernek ve topluluk kuruldu. Londra Youlan Qin Topluluğu, New York Qin Topluluğu ve Kuzey Amerika Guqin Derneği bunlardan bazılarıdır. Bu sivil toplum örgütlerinin çoğu, kültürel değişim ve etkileşime aktif katkı sağlamaya devam etmektedir.

Diğer taraftan çeşitli konservatuvarlar bu sanatı yaygınlaştırmak maksadıyla film ve TV prodüksiyon şirketleriyle işbirliğine gittiler. Bu faaliyetler, hem tarihî belgesel ve dizilere ilgi duyan izleyiciler hem de TV ve film endüstrisi için ayaklarını basabilecekleri sağlam zeminler olduğu anlamına geliyordu. Günümüzde *guqin* sanatının gençler arasında yaygınlaşmasından dolayı herkes geleceğe iyimser bakıyor.

En eski ve uzun ömürlü kültürel modellerden biri olan *guqin* sanatı, Çin müzik kültürünü tanımak isteyenler için ideal bir örnektir ve yeniden revaç bulması, elbette geleneksel kültürün başka biçimlerinin de yeniden canlanmasına vesile olacaktır. Z

NOTLAR

1 Çevirenin notu: Temel olarak bizim kültürümüzdeki kanun adlı enstrümana çok benzediği için metindeki *zither*, bu şekilde tercüme edilmiştir.

2 Bazen *qin* (琴) diye de adlandırılır. Eski Çin'de, *qin* terimi sadece yukarıda bahsedilen yedi telli çalgıyı belirtir. Ancak modern Çincede *qin*, muhtelif müzik aletlerini tanımlayan şemsiye bir terimdir. Bu yüzden günümüzde, bir karışıklık olmaması için kelimenin başına Çincede 'eski' anlamına gelen *gu* kelimesini ekleyerek enstrümanı *guqin* şeklinde isimlendiriyoruz.

3 Chen Yingshi, *Musical Temperament of Qin*, Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2015.

4 Miao, 2003.

5 Çevirenin notu: Çin kültüründe devirler, genellikle metaforik ve bazen de tarihsel süreçle ilişkili bir adla isimlendirilmiştir. Burada bahsedilen her iki dönem, spesifik birer tarih aralığına işaret eder.

6 Çevirenin notu: Metnin aslında "Literati Music" ibaresi vardır. *Literati*, kimi sözlüklerde aydın zümre olarak anlamlandırılmışsa da gerçekte bir bilgi veya formu nesilden nesle aktaran, bunu yaparken toplumun tamamını değil sadece içinde bulunduğu yapıyı muhatap kabul eden seçkinci bir kitlenin mensupları anlamına gelmektedir. Bütün bu açıklamayı metin içinde kullanmak mümkün olmadığından 'seçkinler müziği' demeyi uygun bulduk.

7 Antik Çin'de ölçü birimi olarak *chi* (尺), *cun* (寸) ve *fen* (分) kullanılırdı. Bir *guqinin* ebadının 7 *chi*, 2 *cun* ve 8 *chi*, 6 *cun* arasında olduğuna dair kayıtlar mevcuttur.

8 Çevirenin notu: Bu ibare İngilizce literatürde *oracle script* veya *oracle bone script* olarak geçer. Bulunan en eski örnekler kemik parçaları üzerine yazılmıştır. Mot-a-mot bir tercüme ile 'kehanet kemiği metinleri' denmesinde bir beis yoktur, çünkü Çin kültüründe metafor kullanımı çok yaygındır ve bu ibarenin adlandırılmasına ilişkin Türkçede bilinen yaygın bir kaynak bulunmamaktadır.

9 Çevirenin Notu: Konfüçyüsçülüğün temelini oluşturan ve kaynak metinleri arasında kabul edilen bir derleme. Muharip Devletler Dönemine (MÖ 500-221) aittir.

10 Çincesi: '聖人作樂以應天, 制禮以配地'.

11 Çincesi: '士無故不徹琴瑟'. Aslında özgün karakter olan '士' tercümesi oldukça güç bir ibaredir. Hem devlet hizmetinde çalışan memurlar hem erdemli insanlar anlamlarına gelir.

12 Bu beş element (Wuxing, 五行) altın, ahşap, ateş, su ve toprak; iki imparator da Wen ve Wu'dur.

13 Jacob Alford García, *Knowing Sound-Guqin Culture Companion*, Beijing: Higher Education Press, 2018.

14 Kenzo Hayashi, *Studies on Musical Instruments of East Asia*, Tokyo: Kawaigakufu, 1963.

15 '*Qin* ve şarkı,' yani 'vokal eşliğinde icra' anlamına gelir.

16 Çevirenin notu: 1279 yılında başlayıp 1911 yılındaki devrime kadar devam eden dönem.

17 García vd., age.

18 Çevirenin notu: *Lute*, lavta/ud/kopuz benzeri bir enstrümandır. Eserin adını "Çin Lavta Kültürü" olarak Türkçeleştirebiliriz. Enstrüman, Batı'nın aksine diz üstünde dik konumda tutularak çalınır. Robert Hans Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo: Sophia University, 1940.

19 Çevirenin notu: Çin-bilimci. Çin dili, edebiyatı, kültür ve medeniyeti üzerine çalışan kişi. Bilim dalına da Sinoloji denir.

20 Çevirenin notu: Çin, tarihi boyunca sadece kendisini değil, etrafında bulunan Kore, Vietnam, Japonya gibi ülkeleri de sosyal, kültürel ve iktisadi bakımdan derinden etkilemiştir. Bu sebeple adıgeçen ülkelerin bulunduğu coğrafi alana Sinosfer denir.

21 Çevirenin notu: Eserin özgün adı "Liu Shui" (流水). Seçkide yer alan bu eser, 1897-1967 yılları arasında yaşamış olan efsanevi *guqin* sanatkârı Guan Pinghu tarafından icra edilmiştir.

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Japon sarayının mirası

GAGAKU

PATRICK HUANG

Yashima Gakutei. Benten. 1827.

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN : **HAMDİ AKYOL**

SİYASİ REFORMDAN MÜZİK REFORMUNA

Çin'in Tang Hanedanlığı döneminde (唐, 618-907) başkent Chang'an (長安)[1], oldukça gelişmiş bir yerleşim alanı ve aynı zamanda kültürel alışverişin kalbi olan İpek Yolunun başlangıç noktasıydı.[2] Çin'in bu dönemdeki etkin nüfuzu sebebiyle Japonya, benzer İpek Yolu mirasını[3] elçiler, din adamları, seyyahlar aracılığıyla kullandı.[4] Hâlen Tang Hanedanlığı döneminden kalma, paha biçilemez kıymetteki muhtelif eserlere ev sahipliği yapan, Japon Sarayının hazine dairesi Shōsōin (正倉院) 'İpek Yolu'nun doğu ucu' olarak kabul edilmektedir.[5]

Benzeri görülmemiş tarihî şartlar sebebiyle Çin ve Japonya oldukça yakın ilişki içerisindeydi. Farklı kültürleri, teknolojileri ve hatta siyasi sistemleri öğrenen Japonya, kültürel alışverişin tam göbeğinde yer aldı. Taika Reformunun (645, 大化 改 新) devletin merkezî gücünü sağlamlaştırmasını takiben Japonya törenlerde icra edilebilecek, kendine has müzikleri oluşturabilmek için kıta müzik sistemini 'ithal' etti.[6] Daha sonra Taihō Kodu'nun (761, 大寶律令) yayınlanması ve Utaryo'nun (雅 樂 寮) kurulmasıyla Gagaku (雅, kelimenin tam anlamıyla 'seçkin müzik' anlamına gelir) resmen saray müziği olarak kullanılmaya başladı.[7]

GAGAKU TÜRLERİ

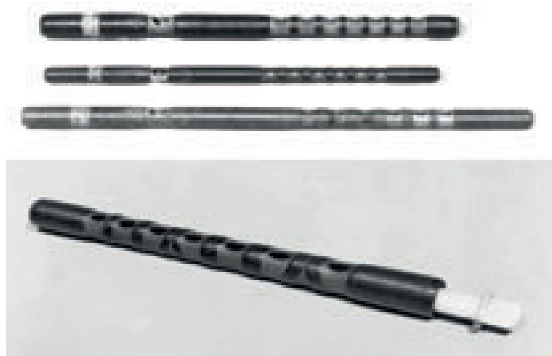
Farklı kökenlere sahip olan Gagaku eserleri, bu kökenlere göre tasnif edilir. Gagaku, esas olarak mahallî eserlerden aktarılan *kuniburi no utamai* (国 風 歌舞, millî şarkı ve dans) ihtiva eder. *Kangen* (管弦, nefesliler ve telliler) ve *bugaku* (舞 樂, dans müziği) ise sadece enstrümantal müziktir veya Asya kıtasından gelen ve danslara eşlik amacıyla icra edilen müziği ifade eder. Bunları takip eden *saibara* (催馬 樂) ve *rōei* (朗 詠) ise Japonya'da Heian Hanedanının son döneminde (平安 時代, yaklaşık 984-1185) Asya ana kıtasının melodileriyle söylenen lirik Japon şarkılarıdır.[8]

Müzikal aktarımı vurgulayan en önemli kategori elbette *kangen* ve *bugaku*dur. Yabancı kökenlerine rağmen Gagaku gibi enstrümantasyon, perde sistemi ve icracı araç gereçleri ve dans şekli gibi çeşitli detaylar reform sırasında değiştirilir, basitleştirilir ve sistematik hâle getirilir. Ayrıca, Gagaku dansı Sabu (左 舞, sol dans) ve Ubu (右 舞, sağ dans) olarak ikiye ayrılır.[9] Sol dans esnasında çalınan müziğe Tōgaku (唐樂) denir. Bu isim, onun Tang Hanedanı döneminde Çin'den geldiğine işaret eder.[10] Sağ dans esnasında çalınan müzik Komagaku (高麗樂) ise çoğunlukla Bohai'den (渤海, günümüzde Kuzeydoğu Çin ve Kore Yarımadası) gelmiştir. Önce sol dans müziği çalınır ve bunu 'cevabi dans' olan sağ dans takip eder. Sağ dans, Japon felsefesinin, *yin-yang* felsefesinden aldığı simetrik ve makul bir etkinin yansımasıdır.[11] Bununla birlikte, bu simetrik denge temelde simgeseldir, çünkü *komagaku*dan gelen dans hareketleri genellikle daha azdır, *tōgaku*dan gelen müzik ise *komagaku*dan daha çoktur ve Tang Hanedanı dönemi Çin müziğinin esas etkisini yansıtan diğer bölümlerden çok daha yüksektir.[12]

Aynı dönemde Çin'de mevcut olan 'seçkin müzik' de Çincede aynı karakterlerle (雅樂, Yayue) ifade edilir. Bununla birlikte Japonların Gagaku'su için Çinlilerin Yayue'sinden aktarmadır diyemeyiz. Bu da hikayeyi oldukça karmaşık hâle getirir. Ancak bunun yerine Gagaku, esas olarak başka bir Çin türünden, Yanyue'den (燕 樂) mülhemdir diyebiliriz. Bu ise kelimenin tam anlamıyla 'yemek müziği' anlamına gelir. Hem Çin hem de Japon tarihî kaynaklarını mukayese edecek olursak her iki türün ihtiva ettiği çokca redifin, ciddi anlamda bir etkileşim olduğunu gösterdiği anlaşılır.[13] Bununla birlikte Çin Yanyue notasyonu ve icra biçiminin herhangi bir örneği günümüze erişememiştir. Bereket versin ki hem notasyon hem de icra örnekleri bugün Japonya'da mevcuttur. Bu örnekler, kadim zamanlardaki Doğu Asya müziği üzerine yapılan araştırmalarda belge niteliği arz eder.

AKTARIM, ÇÖKÜŞ VE CANLANMA

Gagaku, çoğunlukla Heian Hanedanlığı döneminde Japon saraylarında icra edilmişti. Ancak takip eden Kamakura Hanedanlığı döneminde (鎌倉時代, 1192-1333) saray Kyoto'dan Kamakura'ya taşındı ve devletin siyasi



Nefesli çalgılar.
sol üst: *ryūteki*, *komabue* ve *kagurabue*.
sol alt: *hichiriki*, sağ: *shō*
(S. G. Nelson, "Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō", *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Routledge, 2008, s. 51).



Telli çalgılar. Üstte *biwa*, altta *koto*
(S. G. Nelson, "Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō", *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Routledge, 2008, s. 51).



Vurmalı çalgılar. Sol *kakko*, sağ *shōko*, altta *taiko*.
(S. G. Nelson, "Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō",s *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Routledge, 2008, s. 53).

gücü kademeli olarak imparatorlardan *shoguna* (將軍, Savaşçı Generaller) geçti. Bu gelişmeden dolayı Gagaku'nun icra edilmesi yüzyıllar boyunca mümkün olmadı. Daha sonra, Ōnin Savaşı esnasında (應仁の乱, 1467-1477), Kyoto kenti harap edildi ve Gagaku geleneği ağır bir yara aldı. Bu dönemde birkaç müzisyen, mevcut eserlerin notalarını kayıt altına almaya çalıştı. İşte bu kayıtlar, ortaçağ döneminde Gagaku'nun modern versiyonlara kıyasla nasıl icra edildiği hakkında daha doğru sonuçlara ulaşmamızı sağlar.

Meiji Restorasyonu sırasında 1868'den itibaren Japon imparatoru, gücü tekrar eline geçirdi ve Gagaku'nun kriterlerinin yeniden belirlenmesi, akabinde de bazı eserlerin imha edilmesi emrini verdi. Bu eserlerden bazıları dönemin mahallî sanatçıları tarafından korumaya alındı. Günümüzde bu eserler yeniden gün ışığına çıkarılmaktadır. Şu anki Japon milli marşı Kimigayo (君が代), yeni oluşturulmuş bir melodi olsa da ilhamını Gagaku'nun müzikal felsefesinden almaktadır.[14]

MODERN İCRA VE YENİDEN YAPILANDIRMA

Modern Gagaku toplulukları tarafından gerçekleştirilen çoğu icrada, sözlü aktarımla gelen icra ile gelenek yeniden yapılandırıldı. İcrada tarihsel arka plan bazen belli belirsiz hissedilirken bazen de açıklıkla gözlenebiliyordu. Tipik bir Bugaku grubu "Ranryoō"yu (蘭陵王) örnek olarak alalım; sol dans "Ranryoō"nun genellikle Kuzey Qi Hanedanlığı dönemi Çin savaş marşı "Lanlingwang Ruzhenqu"dan (蘭陵王入陣曲) türetildiği kabul edilir.[15] Hint kökenli "Sagararyōō"dan türetildiğine dair hipotezler de vardır.[16] Muadili "Cevabî Dans," "Nasuri"[17] olarak adlandırılır. Kore'den bir Komagaku parçasının gösterdiği son etimolojik faraziyenin ardından Na ve Suri için Nuo'yu (나) işaret ettiğine ve bunun da geleneksel bir Şamanistik ayin ve Korecede şarkı (소리) anlamına geldiğine dair görüşler mevcuttur.[18]

"Ranryoō"da sanatçı, bir ejderha maskesi takar ve turuncu bir elbise giyer. Ejderha dansını oynarken de bir mendil sallar. "Nasuri" de buna benzer, ancak yeşil giysili iki dansçı tarafından oynanır. "Ranryoō" sanatçısı sahneye giriş ve çıkışları sol taraftan yapar, her figüre sol ayağı ile başlar. "Nasuri" dansçıları yukarıda zikredilen simetrik düşüncenin canlı bir örneği olarak tam tersini yaparlar. "Ranryoō" enstrümanları *shō* (笙, Çin), *hichiriki* (篳 篥, Çin), *ryūteki* (龍 笛, Japonya), *kakko* (羯鼓, Orta Asyalı etnik bir grup olan Yuezhilerden) ve *shōko*dan (鉦 鼓, muhtemelen Çin) teşekkül eder. Ancak "Nasuri"de *shō* artık kullanılmamaktadır, *rytekiteki* ve *kakko, komabue* (高麗 笛, Kore) ve *san-no-tsuzumi* (長の鼓, Korece 長鼓 *changgo*dan türetilmiştir) ile yer değiştirir.[19] Açık olan husus, entrümanların benzer müzik türlerine göre sıralanıp kullanılmasıdır ki bunlar Japonlaşmış yerel melez enstrümanlar ile yabancı enstrümanlardır. Bu ise günümüzde Gagaku müziğinin yerelleştirilmesinin ve 'Japonlaştırılması'nın açık bir göstergesidir.

Şarkı formuna gelince, notalarının bazı kısımlarının kayıp olmasına rağmen gerek "Tang Daqu" (唐大曲, Tang'dan harika bir şarkı) ve gerekse "Jo-ha-kyū" (序破急) bazı farklılıklar arz etmekle birlikte aynı temele sahiptir. *Jo* (序) sakin bir tempo ve nispeten sakin vuruşlarla Batı düzenindeki introlara benzer; *ha* (破) kelimenin tam anlamıyla solo performanstır, karışık ritimli '*passacaglia* benzeri' yapıya öncülük eden melodiden sonra gelen çeşitli imitasyonlardır; kyū (急) 'hızlı' anlamına gelir, esas olarak finaldeki 'presto' melodisidir. Bu tür üç eylemli yapı, sonraları "Nō" operası[20] örneğinde olduğu gibi çeşitli formlar tarafından yaygın olarak kabul edilmiş ve geleneksel Japon estetiğinin önemli bir konsepti haline gelmiştir.[21]

Shōsōin'deki eserlerin arkeolojik incelemeleri başka bir netice de vermiştir. Çin veya Kore yarımadasından gelen çeşitli müzik enstrümanlarının yanı sıra yazılı notalar ve kayıtlar adeta bin yıldan fazla bir süreyi kapsayan bir zaman kapsülüyle günümüze ulaşmış gibidir.[22] Ayrıca, "Ranryoō" ve "Nasuri" için kullanılan çeşitli giysiler ve maskeler de[23] sağlam olarak günümüze ulaşmıştır. Bu sayede maskeleri,[24] "Nuo" ayini ve operası[25] ve Çin mezar kalıntıları vesair ile[26] çapraz mukayeseye tâbi tutarak bazı otantik yeniden yorumlamalar yapma imkanı bulunabilir. Yine de bu antik müzik mirasının detaylarına vâkıf olabilmemiz için konuya ilişkin bütün gizemlerin ortaya çıkması gerekiyor. Z

Katsushika Osamu. Gagaku performansı.



NOTLAR

1 Çin ve Japonya Sinosferik ülkelerdir, ikisi de Çince karakter kullanır, ancak çağdaş dönemde alfabeler farklılaştırılmıştır. Bu yazıda, söz konusu farklılıklar gözardı edilerek geleneksel Çince karakterler kullanılmıştır.

2 Frances Wood, The *Silk Road: Two Thousand Years in the Heart of Asia.* University of California Press, s. 11.

3 Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto ve Damien Mahiet, ed., *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present.* Springer, 2014, 85.

4 Edward H. Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics.* University of California Press, 1963, s. 2-4.

5 Heng Zhong, Yu Mei Cui, Nichi D'Amico, "East End of 'Silk Road'—'Shoso-in' of Japan," *Advanced Materials Research*, Trans Tech Publications, 2011, s. 420-424.

6 Xiaodun Wang (王小盾), "Compendium of Foreign Musical Bibliography in Chinese Language: Japan (域外汉文音乐文献述要（中）——日本篇)," *Chinese Musicology* (中国音乐学) 3 (2012): 50-61.

7 Naoko Terauchi (寺内直子), "The Japanese Cultural Policy and International Communication: Through Japan-Korea Communicative Concert of Court Music in 2002 日本の文化政策と国際交流: 2002 年日韓宮中音楽交流演奏会を通して," *Research of International Studies: Compendium of Kobe University Department of International Cultural Studies* 国際文化学研究：神戸大学国際文化学部紀要 18 (2002): 55-63.

8 Steven G. Nelson, "Court and Religious Music (1): History of Gagaku and Shōmyō," *The Ashgate Research Companion to Japanese Music,* Routledge, 2008, s. 61-74.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

9 Wei Zhao (趙維平), "The Gagaku Flows in East Asia (東アジアにおける雅楽の流れ)," *International Centre of Japanese Studies* (国際日本文化研究センター) 6 (2010).

10 Allan Marett, "Tōgaku: Where Have the Tang Melodies Gone, and Where Have the New Melodies Come from?" *Ethnomusicology* (1985): 409-431.

11 Yukari Kon (今由佳里), "A Preliminary Study of Traditional Music 'Gagaku' in Music Education in Japan (研究ノート：学校音楽教育における 「雅楽」 の扱いに関する基礎的研究)," *Research Compendium of Kagoshima University Department of Education, Education Science* (鹿児島大学教育学部研究紀要．教育科学編) 62 (2011): 71-80.

12 Nelson, age.

13 Ke Liu (刘轲), "The Formation of Japanese Gagaku, its Acceptance and Transmission of Yanyue in Tang China (日本雅乐的形成及对中国唐代燕乐的接纳与变迁)," Tez, Shanghai Conservatory of Music, 2008.

14 Kunio Nagatomi (永富邦雄), "The History of Kimigayo, the History of Music (君が代の歴史––音楽の歴史)," *The Journal of Japanese Industrial Association* (日本工業倶楽部会報) 231 (2009): 29-34.

15 Zhongli Ma (马忠理), "Questions of 'Lanlingwang Ruzhenqu' (《兰陵王入阵曲》疑释)," *Springs and Autumns of Artefacts* (文物春秋) 1 (1995): 30, 54-62.

16 Sylvain Lévi, Takakusu Junjirô, Paul Demiéville, *Hôbôgirin* (法寶義林): *dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises.* Tokyo: Maison Franco-Japonaise, 1929, s. 153.

17 納蘇利, Çince yazılışının hiçbir anlamı yoktur, büyük ihtimalle transliterasyondur.

18 Lee Megumi (李恵求), "Discourse on 'Nasuri' 納曾利考," *Tōyō Music Research* 東洋音楽研究 18 (1965): 235-242.

19 Osamu Yamaguchi, "Musics of Northeast Asia," *Music Educators Journal* 59/2 (1972): 30-34.

20 Carl Wolz, "Dance in the Noh Theatre," *The World of Music* 17/3 (1975): 26-32.

21 Masayoshi Wakafuji (若藤正芳), "The World of Japanese Art's Creation Concept: Jo-ha- kyū, the central point of Shinsō Gōshō (日本芸道にみる" 創作理念" の世界 −序破急　真行草を中心に)," *Research Bulletin* (研究紀要) 16 (1984): 21-67.

22 Kon, age.

23 Yunzi Fu (傅芸子), "Discourse on Bugaku 'Ranryoō' (舞乐《兰陵王》考)," *Baichuan Collection* (白川集), Shenyang: Liaoning Educational Press (沈阳：辽宁教育出版社), 2000, s. 76.

24 Puguang Gu (顾朴光), "New Discourse on Bugaku 'Ranryoō' (舞乐《兰陵王》新考)," *Journal of Guizhou Minzu University: Social Science* (贵州民族学院学报（社会科学版)) 3 (1991): 58-66.

25 Zhao Aifang (赵爱芳), Wu Xiaoling (吴晓玲), Liucong Ying (刘聪颖), "Lanlingwang Ruzhenqu and Prime Ritual Music and Dance (《兰陵王入阵曲》与原始乐舞)," *Journal of Handan College* (邯郸学院学报) 22 (2012): 48-50.

26 Zhou Huabin (周华斌), "Japanese Bugaku 'Ranryoō' is from China – Discourse on Bugaku Masks (日本舞乐《兰陵王》源于中国——兼考《兰陵王》舞乐面具)," *Drama: Journal of Central Academy of Drama* (戏剧：中央戏剧学院学报) 2 (1995): 74-82.



ENDONEZYA MÜZİĞİ GAMELAN VE ANGKLUNG

ESIE VE THORALF HANSTEIN

Kempul.

ALMANCADAN ÇEVİREN : M. TACEDDİN KUTAY

GAMELAN kavramı bir müzik tarzını ifade ettiği gibi, bu müziği icra eden orkestra anlamına da gelmektedir. Gamelan orkestrasından bahisle basın yayın organlarında yer alan "Gong orkestrası" ifadesi ise yanlıştır. 'Gamelan' kelimesinin Java adasının yerel dillerinde 'vurmak' anlamına gelen *gamel* kelimesinden türetildiği ve bir Gamelan orkestrasının büyük oranda vurmalı sazlardan oluştuğu hakikat olsa da, Gamelan müziğini yalnızca vurmalı bir müzik türü olarak anlamak, bu müziğe haksızlık etmektir.

Gamelan müziğinin tarihsel kökenlerine dair malumatı Endonezya efsanelerinde bulmaktayız. Gamelan müzisyenlerine yer veren en eski görsel, Java Adasının merkezinde yer alan Borobodur tapınağında bulunan bir rölyeftir. Rölyefin 8. yüzyılda yapıldığı tahmin ediliyor. Bu rölyefte bir Gamelan orkestrasında yer alan bütün enstrümanlar açıkça seçilebilmektedir. Buna rağmen Gamelan orkestralarının karakteristik gongu, bu görselde yer almaz.

Endonezya'nın üç önemli merkezi olan Java, Sunda ve Bali kültürlerinin ayrılmaz bir parçası olarak Gamelan orkestraları günümüze değin ulaşmıştır. Bu orkestralar, yüzyıllar önce Bali ve Java adalarındaki prensliklerde ortaya çıkmıştır. Her bölge kendi tarzını geliştirdiğinden bir Gamelan karakteristiğinden bahsetmek mümkün değildir. Örneğin daha güçlü bir görüntü veren Bali Gamelanı enerjik bir tarza sahipken, Java Gamelanı daha dinlendirici melodiler ile ayırt edilebilmektedir. Madura ve Lombok da kendi Gamelan geleneklerini oluşturmuş merkezlerdir.

Gamelan müziğinin karakteristik özelliğini, Avrupa'da bilinen ses dizisini takip etmemesi olarak ifade etmek mümkündür. Gamelanlar kendilerine mahsus iki ses dizisini takip ederler; ki belki de bunlara ses dizisi yerine akort demek daha doğru olacaktır. Bu akortları meydana getirebilmek için enstrümanlar iki gruba ayrılır. İlk grup *slendro* adı verilen akordu meydana getirir ve bu beş tonlu pentatonik bir ses dizisidir. İkinci grup ise *pelog* adı verilen akordu meydana getirir. Bu ise heptatonik bir ses dizisi olarak yedi tonludur.

Gamelan orkestraları farklı büyüklüklerde olabilir. Günümüzde Java saraylarında ve Bali prensliklerinde var olan saygın ve büyük orkestralar, 30 civarı müzisyenden oluşur. Bu sayı söz konusu orkestranın, 10 kişiden az müzisyenden oluşan küçük Gamelan orkestralarının iki katı kadar enstrümana ve çok daha fazla soliste sahip olduğu anlamına gelir. Batı orkestralarında çalan sazlar tek başlarına icra edilebilme özelliklerine sahip enstrümanlar olarak tanınır. Buna mukabil Gamelan enstrümanları için bu alışılmadık bir şeydir. Orkestra bütün sazları ile bir bütündür.

Gamelan müziği 'Wayang Kulit' adı verilen gölge oyunu gibi farklı kültürel aktivitelerle kombine edilebilme özelliği ile Endonezya millî kültürünün önemli bir parçasıdır. Gamelan müziğinin merkezi olarak tanınan şehirlerde hemen her şehir bölgesi ve mahalle, kendi orkestrasına sahiptir ve söz konusu orkestralar amatör müzisyenlerden müteşekkildir.

Gonglar günümüzde de geleneksel yöntemler kullanılarak el ile dökülmektedir. Bundan dolayı iki Gamelan'ın birbiri ile aynı tonda ses çıkarması

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



The Balinese Arts Festival'de Gamelan performansı.



Gamelan enstrümanları.

mümkün değildir. Yüksek kaliteli sazlar büyük oranda bronz ve sert ağaç kullanılarak elde edilir. Uygun fiyatlı sazlar ise pirinç ve demirden dökülür.

Her Gamelan müzik parçası, *balungan* adı verilen bir tür ana melodiye dayanır. Bu melodi, ahşap rezonans gövdeli küçük metallofonlar olan *saron* tarafından çalınır. Üç tür vardır: düşük ses için *saron demung*, orta ses için *saron barung* ve yüksek ses için *saron pekin*. *Saron pekin*, eğer icra edilen eser yavaş bir müzik parçasıysa, *balungan*ın notalarını ikiye katlayabilir, hatta dört katına çıkarabilir.

Balungan çalan melodik enstrümanlardan bahsederken *slenthemi* de zikretmek gerekir. Hızlı parçaların icrasında *balunganda* yer alan her notanın ikincisi vurulur. *Slenthem*, bambu tüplerden yapılmış bir rezonans gövdesine sahiptir ve bu nedenle *saron*dan daha yumuşaktır. *Sarona* benzer şekilde, karşılık gelen farklı yüksek seslere sahip *slenthem*in farklı türleri de vardır.

*Slenthem*in yüzeysel olarak birbirinin aynı gibi duran her iki parçası, hassas ayara sahiptir ve *balungan*ın kendisi yerine *balungan* etrafında serbest varyasyonlar ile vurulmak yoluyla farklı tonlar elde edilir. İki tokmak ile çalınır ve *slenthem*den iki kat daha fazla ses aralığına sahiptir.

*Balungan*ın müzikal olarak süslenmesi, neredeyse her Gamelan orkestrasında iki adet olan *bonang*ın sorumluluğundadır. Bu *bonang*lar aynı sesi çıkarmaz, aksine birbirlerini tamamlayacak şekilde fonksiyon icra ederler. *Bonang*da, iki sıra bronz kase bir tür bankta durur, bu da her zaman çiftler hâlinde vurulur.

Müzik parçalarını şekillendirmek için bir büyük gong ve birkaç küçük gong *(kempul)* kullanılır. Bunlar birbirinden farklı müzikal aşamaları yönetir ve belirli notaları vurgularlar.

Kenong olarak adlandırılan birkaç büyük bronz kase, *kempul* ile benzer bir işlevi yerine getirir ve bunları tamamlayıcı bir şekilde kullanılır. Ritmi vurmaktan sorumlu *ketuk* ve noktalama işaretlerini gerçekleştirmek için kullanılan *kempyang* gibi daha küçük bronz kaplar da vardır.

Diğer orkestralarda olduğu gibi, ritim burada *kendang* adı verilen bir davul tarafından verilir. Bu davul ayrıca dans gösterileri sırasında dansçılar ve Gamelan arasındaki 'iletişimi' sağlar. Ritmin öncüsü olan *kendang* davulcusu bu sebeple sıklıkla 'orkestra şefi' rolünü üstlenir.

Metal parçalardan yapılmayan diğer enstrümanlar da bir Java Gamelan orkestrasına eklenebilir. Bunlar arasında *gambang* (tahta ksilofon), rebap, *suling* (bambu flüt) ve sitar bulunur. Ayrıca, değişken sayıda solist de ses yapısına katkı sağlar.

Yukarıda tasvir edilen enstrümanların bütünü Java Gamelanına ait olsa da Gamelan'ın genel yapısındaki işlevleri diğer bölgesel Gamelan gelenekleriyle benzerlik arz eder. Bununla birlikte, örneğin, Bali Gamelanının enstrümanları tasarım, ses ve çalma teknikleri bakımından bazı hâllerde Java Gamelanı ile farklılık arz eder.

Gamelan orkestrası, gerçek sololar olmaması ve enstrümanların sadece uyumlu etkileşimi ile amaçlanan sanatsal sonuca ulaşılabilmesi sebebiyle insan toplumunun işleyişini yansıtan bir metafor olarak değerlendirilebilir.

Gamelan, Batı müziği üzerinde önemsiz sayılmayacak bir etki yaratmıştır. Örneğin yaratıcı müzisyenler, Gamelan parçalarını egzotik, olağandışı ses sanatlarının korunduğu şekilde yeniden yazdılar. Bu eserleri, icrada piyanonun da enstrüman olarak kullanılabieceği şekilde yeniden yapılandırdılar.

Angklung müziği ise tamamen farklı ve basit malzemeden yapılmış enstrümanlarla çalınır. Bambudan yapılmış idiofonlarla icra edilir. 'Kendi tonunu kendi yaratan' bu enstrüman,


Gender barung.


Gambang.


Bonang barung.


Saron.

titreşimleri ile ses üretir. Gerilmiş ipler veya deri yüzeyler gerekli değildir.

Oyuncu, belirli bir ton üretmek için birbirine çarpan birkaç hareketli parçadan oluşan enstrümanını sallar. Angklung'un kökenleri 4. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Yine gruptaki her enstrümanın bireysel tonlarından daha karmaşık bir melodi oluşturmak için birçok icracıya ihtiyaç duyulur.

1930'larda Angklung, Avrupa'da yaygın olarak kullanılan yedi ton ölçeği ile de uyumlu olacak şekilde daha da geliştirildi. Uluslararası arenada yaygınlaştı, çünkü bambu enstrümanlar, Gamelan enstrümanlarının aksine pahalı sazlar değildi. Buna ek olarak Angklung sazları hem geleneksel Angklung müziğini hem hemen her müzik parçasını icra kabiliyetine sahipti. Eksiksiz bir saz takımında sayıları 42'yi bulan enstrüman bulunsa da, bu çokluk Angklung sazının popülarite kazanmasına mâni olmadı. Günümüzde on bin kadar katılımcı ile düzenlenen Angklung festivallerinin varlığı bunun ispatıdır. Z

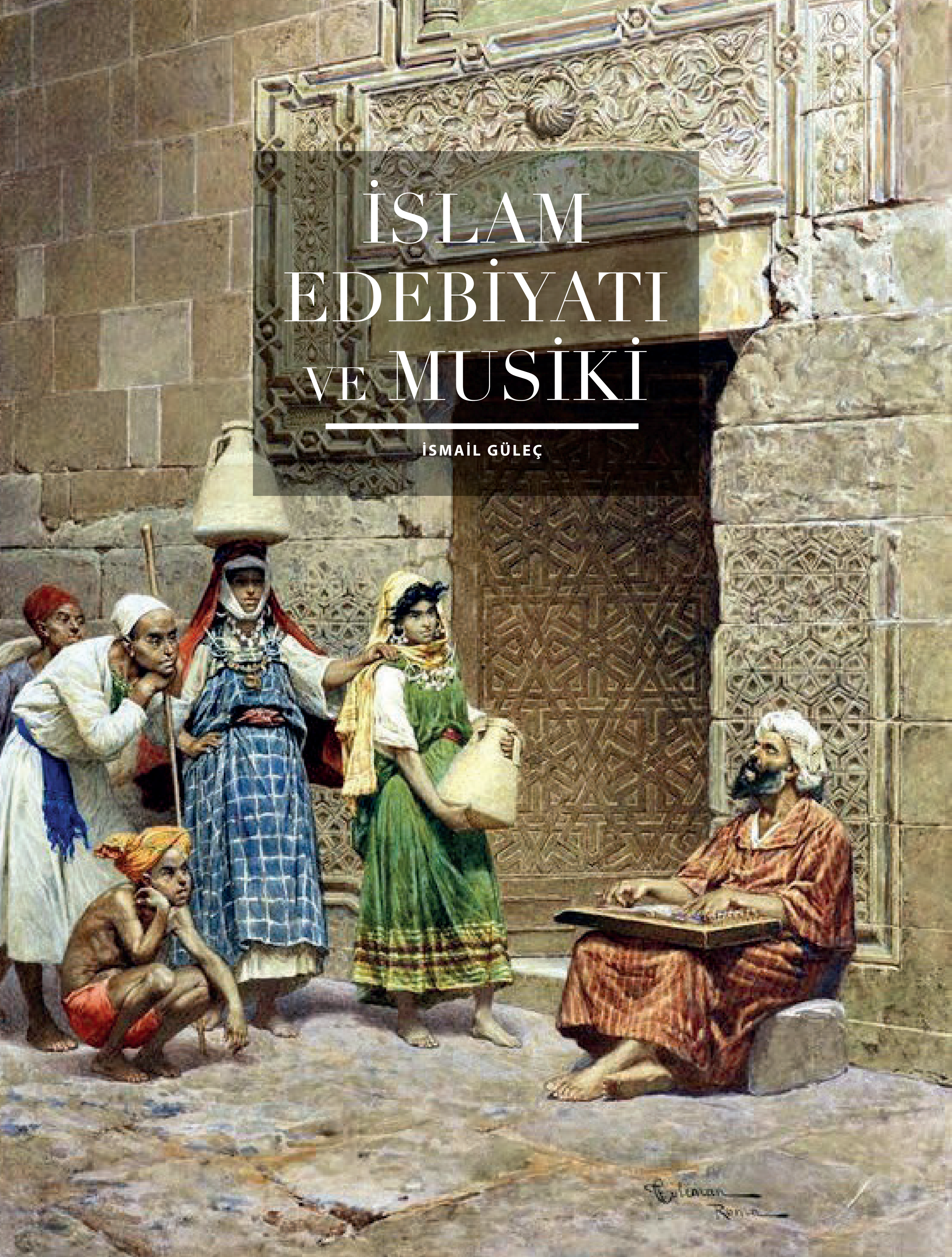

Rebap.

KAYNAKÇA

¶ https://smb.museum-digital.de
¶ http://gamelan.germasia.com/Gamelan.html
¶ Wikipedia
¶ *Ensiklopedi Indonesia*. Ichtiar Baru - Van Hoeve, Jakarta, 1989-1992.

İSLAM EDEBİYATI VE MUSİKİ

İSMAİL GÜLEÇ



Francesco Coleman. Kör müzisyen. 1851. Sotheby's.

MUSİKİ İslam medeniyetinde ve edebiyatında derin bir nehir gibidir. Âlimler arasında musikişinas çoktur. Kindî, Farabî, İbn Sina gibi ilk dönem İslam filozoflarının ise neredeyse hepsinin musiki ile ilgili risaleleri vardır.

İslami edebiyatı, İslam tarihi, felsefesi ve düşüncesini bilmeden anlamak mümkün değildir. Bu edebiyatın temel unsurları olarak Arap, Fars ve Türk edebiyatlarını en başta saymak gerekir. Musikinin edebiyata kaynaklık edişindeki seviyeyi göstermek için Şeyhülislam Esad Efendinin bir gazelinden bir beyti izah etmeye çalışalım.

Kendisi gibi abisi, babası ve kayınpederi de şeyhülislam olan Esad Efendi (1684-1752), Osmanlı ulemasının önde gelenlerinden. Fıkıh ve tefsirle ilgili eserleri var. Üç dili şiir söyleyecek kadar iyi bilir. O kadar ki Türkçeden Arapça ve Farsçaya bir sözlük hazırlamıştır. Ama onun diğer din bilginlerinden farklı bir yönü daha var: Besteleri de olan bir musiki adamı...

Esad Efendinin *Atrabü'l-Âsâr*'ı Osmanlı döneminde yazılmış yegane musikişinas tezkiresidir. Bu eserde, 17. yüzyılda ve 18. yüzyıl başlarında yaşamış yüze yakın bestekârın hayatı ve eserleri hakkında kısa bilgiler yer alır. Esad Efendi, kendi asrı ile bir önceki asırda yaşamış musikişinasların biyografilerini derlediği bir eser telif etmekle kalmamış, devrinin önde gelen musikişinaslarından ve bestekarlarından biri olarak kabul görmüştür. Bir kısmı günümüze kadar ulaşan besteleri erbabının malumudur.

Esad Efendinin, her beytinde farklı çalgı aletiyle karşılaştığımız şu şiiri baştan sona musikiden bahseder:

Virse kânûn safâ üzre rebâba tâbı
Cân bulup mutribe reşk eyler idi Fârâbî

Kanun neşe ile rebaba sıcaklığını verse Farabî canlanıp [dinler de] saz heyetini kıskanırdı.

Olmasa nâleleri gûş-hırâş-ı Zühre
Târ-ı tanbûr yemezdi bu kadar mızrâbı

Zühre'nin kulakları tırmalayan inlemeleri olmasa tanbur telleri bu kadar mızrap darbesine maruz kalmazdı.

Bagrımı dâg ile ney kaddimi çeng eyler o yâr
Olsa râmiş-ger idüp dâ'ire mâh-tâbı

Eğer o sevgili bir çalgıcı olur da mehtabı daire gibi çalarsa bağrımı delerek neye benzetir, boyumu ise çenge döndürür.

Kıldı sad şerha ile sînemi muskâr gibi
Nâlem itse n'ola pür sâmi'a-i ahbâbı

Ağlayıp inlemelerim ahbabın kulaklarını doldurmasında şaşılacak ne var! [O sevgili] sinemi musikar gibi delik deşik etti.

Âhdan sît-i gülû savt-ı nefîre döndi
Dögünüp def gibi dil oldı nagam dolabı

Ah çekmekten boğazımdan çıkan ses nefirin sesine, dil de def gibi dövünerek nağme dolabına/laternaya benzedi.

Sînede bu elif ü dâg-ile nâlem işiden
Bâng-ı şeş-târ ile tanbûrdan olur âbî

Sinemdeki yaralarla ve çiziklerle benim inlememi işitenler şeştar ve tanburun sesleriyle ağlarlar.

Eser-i germî-i 'aşk ile sezâdır Es'ad
'Ûd-veş yansa yakılsa nagamât erbâbı

Ey Esad, aşkın hararetiyle musiki erbabı ud gibi yanıp yakılsa layıktır, yakışır.

12 farklı çalgı aletinin ismen yer aldığı bu şiirin sadece ilk beytini açıklamak, İslam felsefesi ve sanatını bilmenin şiirimizi anlamak için ne kadar önemli olduğunu göstermeye yeter.

Virse kânûn safâ üzre rebâba tâbı
Cân bulup mutribe reşk eyler idi Fârâbî

[Kanun neşe ile rebaba sıcaklığını verse Farabî canlanıp –dinler de– saz heyetini kıskanırdı]

Şairin beyitte geçen bütün kelimeleri tevriyeli kullandığını görüyoruz. Kelimelerin hem lügat manalarını hem musiki ilmindeki anlamlarını birlikte kastetmiş diyebiliriz. Şöyle ki:

Kanun hem bir saz hem de İbn Sina'nın (ö. 1037) ansiklopedik tıp kitabının adı... Beyitte ismi zikredilmeyen İbn Sina'nın eserinin seçilmesi boş yere değil... İbn Sina'nın, Farabî'nin (ö. 950) musiki sistemini genişleterek kendi sistematiği içerisinde incelemiş bir musikişinas olduğunu bilirsek şairin neden bu kelimeyi tercih ettiğini daha iyi anlarız.

Safa üzere olmak; neşeli ve keyifli olmak anlamında kullanılmış burada. Güzel bir günün ardından gelen güzel bir akşam olmalı... Kanunun safa vermesi, neşeli parçalar çalınması anlamına geliyor.

Rebap, erken dönemlerde çeng ile birlikte anılırken çengin daha gelişmişi olan kanuna eşlik eder. Kanunun, sesinin gürlüğü ile rebaba sıcaklık vermesi

Mir Seyyid Ali. Sarayda akşam. 1539. Arthur M. Sackler Museum.



Kindî, Farabî, İbn Sina gibi ilk dönem İslam filozoflarının neredeyse hepsinin musiki ile ilgili risaleleri vardır.

ihtimalinden bahsedilerek kanuninin, rebabı çalan sazendeyi daha coşkulu çalmaya teşvik ettiği dile getirilir. Kanunun neşvesiyle neşelenen rebabın bu hâli o kadar güzeldir ki Farabî mezarından dirilip gelse bu neşeli havayı ve musikiyi kıskanır, "Neden ben böyle güzel bir beste yapamadım" diye hayıflanırdı.

Mevlana ve Sultan Veled'in rebap çaldığı bilinir. Sultan Veled'in *Rebâbnâme* isimli bir mesnevisi olduğunu herkesin malumudur. "Rebabın ağlayıp inlemesinden aşka dair yüzlerce nükte dinleyin" manasındaki beyitle başlayan mesnevide, rebap ağlatan ve inleten bir saz iken Esad Efendinin beytinde tam aksini yaptırır. Bu hâliyle de rebabın ne kadar ustaca çalındığı bir kez daha ifade edilmiş olur.

Ahmed Eflakî Dedenin Mevlevilik için önemli eserlerden biri olan *Menâkıbu'l-Ârifîn*'inde, gönül ateşinin rebabın ateşine benzetilmesi, Esad Efendinin de 'tâb vermek' ifadesini tercih etmesi, rebap ile gönül arasında ilişki kurmamız gerektiğini hatırlatır. Rebap, ney gibi gönlü yakmakta ve inletmektedir. Ancak beyte göre kanunun neşvesi onu adeta bu mahzun hâlinden çeker alır ve neşelendirir.

Esad Efendi ile aynı asırda yaşamış Hızır Ağanın (ö. 1760) edvar risalesinde rebabın Farabî tarafından icat edildiğini yazması ve musiki meraklısı olan Esad Efendinin o eseri okumuş olma ihtimalini düşündüğümüzde beyitte hem kanunun hem de rebabın Farabî tarafından icat edildiğine de bir gönderme olduğunu anlarız. Farabî'nin, kendi icadı olan kanun ve rebabı kıskanması, bu sazların kendi çaldığından çok daha güzel çalındığına işaret eder.

Mutrip hem çalan hem de söyleyen gruplar için kullanılan bir terim… Safa üzre olmak hem mutlu olmak hem de neşeli parçalar çalmak anlamında… Tâb vermek ise meclisi hararetlendirmek, saz heyetinin hem kendilerini hem dinleyenleri aşka getirmesi anlamında kullanılmış. O kadar güzel ve düzgün çalmış olmalılar ki Farabî yanlışlarını bulamamıştır.

Beyti tam manasıyla anlayabilmek için Farabî'ye ait olduğu söylenen bir menkıbeye göz atmamız gerekiyor. Ri-



Berlin Devlet Kütüphanesi Ms.or. fol.3370 numara "Mecmua-i Mûsıkî" olarak kayıtlı minyatürlü güfte mecmuasından bazı minyatürler. Sırası ile 53b, 76b, 84a, 105a varaklar.

vayete göre Seyfüddevle, âlimlerle olan toplantısını dağıttıktan sonra Farabî ve saz heyetiyle başbaşa kalır. Seyfüddevle'nin arzusu üzerine saz heyeti çalmaya başlar, fakat Farabî çalınan müziği beğenmez ve mutrip heyetine yaptıkları hataları birer birer söyler. Yanındaki kendi icadı kanunu açarak akort verir ve neşeli bir parça çalar. Dinleyenler güler, eğlenir. Bu sefer kanunun akordunu değiştirip hüzünlü bir parça çalınca az önce gülenler ağlamaya başlar. En sonunda verdiği akort ile de nöbetçiler dâhil herkesi uyutur ve usulca meclisten ayrılır.

Burada Farabî ve onun icat ettiği kanun öne çıkmaktadır. Adı zikredilmeyen ama kendisiyle ilgili kavramlara telmihte bulunulan isim ise İbn Sina'dır. Beyte göre Farabî, kendisinden sonra gelen İbn Sina'nın *Şifâ* isimli eserinde musiki konusunda yazdıklarını ve yaptıklarını görünce kıskanmıştır. Kitabın ismindeki şifa ile can bulmak arasındaki ilişkiye de dikkat edelim. Farabî'nin yeniden dirilmesi de kendisinden sonra yaşayan İbn Sina'nın meşhur eserini görmesine bir işaret aynı zamanda... Bunu hem kanundan hem de dirilmeden anlıyoruz. Şair, İbn Sina'nın yazdıklarıyla Farabî'nin eserlerini aştığını dolaylı yoldan söylemiş oluyor. Beyitte kanunun safa veren, neşelendiren bir saz olduğunu, rebabın ise hüzünlendiren bir saz olduğunu görüyoruz. Kanun neşesiyle rebabı bile neşelendiriyorsa kim bilir ne kadar etkili olmuştur.

Esad Efendi bu beyitte Farabî'nin menkıbesini de tashih etmiş görünüyor. Rivayette kanunu iki farklı şekilde çalarak önce neşelendirip sonra ağlattığı anlatılıyordu. Peki kanun ile uyutmak mümkün olmayacağına göre hangi sazla uyutmuş olabilir? Kanun ile rebaptan başka saz icat ettiğine dair bir rivayet bilmediğimize göre bunu rebap ile yapmış olmalıdır.

Esad Efendi sadece bir gazel yazmamış, musiki kavramlarını ve tarihî arka planı gizleyerek anlatmış. İşte bu yüzden, İslam tarihi, felsefesi ve musikisi bilinmeden klasik şiir anlaşılmaz diyoruz.



"Gezegenlerin hareketleri, ud nağmeleri gibidir"

İHVAN-I SAFA'DA MÜZİK

YALÇIN ÇETİNKAYA

BASRA'DA yaşayan ve yazdıkları 52 risale ile dünyanın ilk ansiklopedistleri kabul edilen İhvan-ı Safa üyeleri (10. yüzyıl), müzik risalelerinde son derece ufuk açıcı görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu görüşler, sahiplerinin yaşadıkları asrın bilgi ve teknolojik imkanları düşünüldüğünde sadece ufuk açıcı değil, aynı zamanda oldukça heyecan vericidir. Gezegenlerin hareketlerinin ud nağmeleri gibi olduğunu, udun dört telinin, dört unsur olarak adlandırılan toprak, ateş, hava ve suya karşılık geldiğini ileri sürmek, bugün için bile oldukça yenidir. İhvan-ı Safa'nın bu düşünceleri, üstat kabul ettikleri Pisagor'un kozmos anlayışından mülhemdir.

İhvan-ı Safa üyelerinin, Pisagor gibi gezegenlerin dönerken nağmeler çıkardıklarını söylemelerini; onun öğretisine tâbi olmaları dolayısıyla anlamak mümkünse de onlar, bu düşünceyi tefsir ve tevil ederek yeni açılımlar da getirmişlerdir, yukarıda dile getirilen ud örneğinde olduğu gibi... İhvan, ud nağmeleri ve telleri ile gezegenlerin varlıkları, fiziki özellikleri ve hareketleri arasında bağlantı kurmaktadır.

İhvan-ı Safa, müzisyen filozofların, udun tel sayısını niçin dört olarak belirlediklerini açıklarlar. Burada da Pisagor'un kozmos anlayışının yansımalarına rastlarız. Grubun üyeleri bu konuda şunları söyler:

Müzisyen filozofların, udun tellerinin sayısını daha az veya çok değil de dört olarak belirlemelerinin sebebi, 'Aritmetik Risalesi'nde de açıklandığı gibi, yaptıklarının, Yüce Allah'ın hükmüne uyarak ayın aşağısındaki tabiî duruma uygun olmasını sağlamaktır. Zîr teli, ateş unsuruna denktir ve nağmesi de onun sıcaklık şiddetine uymaktadır. Mesnâ teli, hava unsuruna denktir ve nağmesi de havanın nem ve yumuşaklığına uygundur. Misles teli, su unsuruna denktir ve nağmesi de suyun yaşlık ve soğukluğuna uygundur. Bam teli, yer unsuruna denktir ve nağmesi de yerin ağırlık ve kalınlığına uygundur. Bu özelliklerin birbirleriyle ilgileri ve nağmelerin, dinleyicilerin mizacına göre etkileri vardır. Çünkü zîr nağmesi, safra salgısını güçlendirir, kuvvet ve etkisini artırır, balgam salgısına karşıttır ve onu yumuşatır. Mesna nağmesi, kan salgısını güçlendirip kuvvet ve tesirini artırır. Sevda salgısına zıttır, onu inceltir ve yumuşatır. Misles nağmesi balgam salgısını güçlendirir, kuvvet ve etkisini artırır, safra salgısına zıttır, şiddetini kırar. Bam nağmesi, sevda salgısını güçlendirir, kuvvet ve tesirini artırır. Kan salgısına zıttır, feveranını sakinleştirir. Bu nağmeler bir araya getirilip notalarda şekillendikleri zaman, büyük hastalıklar ve ârızi illetler gibi olan birbirine zıt gece ve gündüz vakitlerinde kullanıldıklarında, sakinleştirir, hastalığın şiddetini kırar ve hastanın acılarını hafifletir. Çünkü huyda şekillenmiş olan şeyler çoğalıp toplandığında yaptıkları güçlenir, etkileri ortaya çıkar ve insanların savaşta yaptıkları gibi, hasımlarını yenerler.

İhvan üyeleri, bununla yetinmez ve ud tellerinin kendi aralarındaki matematiksel uyum ile kozmostaki varlıklar ve gezegenlerin uyumu arasında bir ilişki kurarak bunu Pisagor'un ileri sürdüğü kozmik ahenge teşmil ederler. Kendi ifadeleriyle bu hususu şöyle dile getirirler:

Şimdiye kadar anlattıklarımızdan, musiki bilginlerinin, musikiyi hastanelerde, hastalık araz ve illetlerinin tabiatına zıt zamanlarda kullanmalarının sebeb-i hikmeti anlaşılmıştır. Onlar, ne daha çok ve ne de daha az, sadece dört tel kullanmakla yetinmişlerdir. Her telin kalınlığını, bir öncekinin 1+1/3 misli yapmalarının sebebi de, yüce yaratıcının hikmetine uymak ve yaratılışın izlerine uygun hareket etmektir. Çünkü tabiatçı filozoflar, dört ana unsur olan ateş, hava, su ve yerin (toprak) her birinin çaplarının keyfiyette yani yumuşaklık ve kalınlıkta bir alttakinin 1+1/3 misli olduğunu söylemişler ve demişlerdir ki; esir küresi yani ay gezegeninin aşağısında olan ateş küresinin çapı, zemherir küresinin çapının 1+1/3 mislidir. Zemherir küresinin çapı, nesim küresinin çapının 1+1/3 mislidir. Nesim küresinin çapı su küresinin, su küresinin çapı da aynı şekilde yer küresinin çapının 1+1/3 mislidir. Bu oranların anlamı şudur: Ateş cevheri şeffaflıkta hava cevherinin, hava cevheri su cevherinin, su cevheri ise yer cevherinin 1+1/3 mislidir. Kendisi ateş unsuruna, nağmesi ateşin sıcaklık ve şiddetine denk olan zîr telini bütün tellerin altına, yer unsuruna denk olan bam telini, hepsinin üstünde, mesnayı, zîri takip eden yere, mislesi de bamı takip eden yere çekmelerine gelince bunun da iki sebebi vardır: Birincisi, zîrin nağmesi, keskin ve hafiftir, yukarı doğru hareket eder. Bamın nağmesi ise kalın ve ağır olup aşağıya doğru hareket eder. Bu da mizaçlarına ve beraberliklerine daha uygundur. Mesna ve misles de böyledir. İkincisi, zîrin mesnaya, mesnanın mislese, mislesin bam teline oranla kalınlıkları, yerin çapının nesim küresinin çapına, nesim küresinin zemherir küresine ve zemheririn esire oranları kadardır. İşte telleri bu sıraya göre çekmelerinin sebebi de bu uyumu bozmamaktır.

Bu oran ve uyumu, geometri ilmine teşmil eden İhvan-ı Safa, bugünkü geometri bilimcileri için de ilginç olabilecek düşünceler ileri sürmektedir:

Tellerin nağmelerinde 1/5, 1/6 ve 1/7 oranlarını kullanmayıp sadece 1/8 oranını tercih etmelerinin sebebi, diğer hepsinin ondan türemiş olmasıdır. Sekiz, ilk küp sayıdır. Aynı şekilde altı sayısı ilk tam sayı olduğu için şekillerin de altı yüzü olduğundan, bunlar için en uygunudur. Altıdan önce gelen ise küptür. Çünkü, 'Geometri Risalesi'nde de açıkladığımız gibi, küpte denge vardır. Bu şeklin boyu, eni ve derinliği, hepsi birbirine eşittir. Hepsi birbirine eşit, kare şeklinde altı yüzü vardır. Hepsi de eşit ölçüde, sekiz açılı, 12 dengeli ve eşit kenarlı, yine birbirine eşit 24 dik açılıdır. 24 sayısı da üç ile sekizin çarpımının sonu-

Gezegen ve yıldız hareketlerinin, güzel, tatlı ve ruhlara ferahlık veren nağmeleri vardır.

cudur. Daha önce içinde çokça eşitlik olan şeylerin, daha değerli olduklarını söylemiştik. Küreden sonra küpten daha çok eşitliğe sahip başka bir şekil yoktur. Bu sebepledir ki, Öklid'in kitabının son makalesinde, yeryüzünün şekli küpe daha çok benzer, gezegenin şekli de 12 ayaklı, beşli bir şekli andırır denilmiştir.

İhvan'ın, üstadı Pisagor'un öğretisini sayılar üzerine kurmuş olmasından dolayı olsa gerek, sayılar hakkında da dikkat çekici düşünceleri vardır. Ancak bu düşüncelerini de müzik merkezli olarak anlamak ve izah etmek gerekmektedir. Sayılardan, özellikle sekiz sayısından hareketle bir kozmik uyum/ahenk tanımlaması ve izahı yapmak, 10. yüzyılda yaşamış bir düşünce ekolünün mensupları için hiç de fena bir izah biçimi ve bilgi birikimi olmasa gerektir. Hiçbir teknolojik imkan yokken bu bilgi ile bütün bir güneş sistemini sayılar arasındaki uyum üzerinden açıklamak kolay değildir. Bu konuda İhvan şunları söyler:

Sekiz sayısının üstünlüğü hakkında matematik bilginlerinin söylediği bazı şeyler vardır. Şöyle ki: Gezegen küreleri ile yeryüzü ve havanın çapları arasında 'müziksel' bir oran vardır. Yeryüzünün yarıçapı sekiz, hava küresinin çapı dokuz olduğunda, Ay gezegeninin çapı 12, Utarid gezegeninin çapı 13, Zühre'nin çapı 16, Güneş'in çapı 18, Merih'in çapı 21,5, Müşteri gezegeninin çapı 24, Zuhal gezegeninin çapı 27, sabit yıldızlar yörüngesinin çapı ise 32'dir. Ay gezegeninin çapı, yer gezegeninin 1+1/3 mislidir. Havanın çapının 1+1/4 mislidir. Zühre'nin çapı, Yer'in çapının iki katı, Ay'ın çapının 1+1/3 mislidir. Güneş'in çapı havanın çapının iki katı, yerin çapının 2+1/4 mislidir. Ay'ın çapının ise bir buçuk katıdır. Müşteri'nin çapı, Ay'ın çapının iki katı, Yer'in çapının üç katı, Zühre'nin çapının bir buçuk katıdır. Sabit yıldızlar yörüngesinin çapı, Müşteri'nin çapının 1+1/4 misli, Zühre'nin çapının ise iki mislidir. Güneş'in çapının 1+3/4 mislidir, Ay'ın çapının 2+3/4 misli, Yer'in çapının dört katıdır. Ama Utarid, Merih ve Zuhal, bu oranların dışındadır. Bu sebeple bunlara uğursuz denmiştir. Bilginler bu yıldızların kütlelerinin büyüklükleri arasında da farklı oranlar olduğunu söylemişlerdir. Bu oranlar ya sayısal, ya geometrik ya da müziksel olup yıldızlarla yeryüzü arasında da mevcuttur. Bazıları üstün ve değerli, bazıları ise değildir. Bu anlattıklarımızdan, gezegenleriyle, yıldızlarıyla, dört unsuruyla, birbirlerinden oluşan terkibiyle dünyanın cisminin bütününün, bu mezkur oranlarda birbirlerinden yapılmış, biraraya getirilmiş ve birbirlerinden meydana gelmiş olduğu anlaşılmıştır.

GEZEGENLERİN RUHLARA FERAHLIK VEREN NAĞMELERİ VARDIR

İhvan-ı Safa, gezegenlerin hareket ederken nağmeler çıkardığını söylerken Pisagor'a oldukça yaklaşmaktadır. İhvan'ın bu düşünceleri, Pisagor'un "Gezegenlerin hareketleri esnasında ses çıkardıkları" yönündeki görüşünün geliştirilmiş şeklidir. Pisagor, feleklerin hareketlerinden hâsıl olan cazip nağmeleri ve güzel besteleri işittiğini, bu terennümlerin muhayyilesine ve hafızasına yerleştiğini söylemekteydi. Fakat İhvan-ı Safa, başka gezegenlerden söz ederken özellikle bugün başka gezegenlerde hayat olup olmadığını tartışanlara da dikkat çekici veriler sunuyor.

Pisagor'u Harranlı hikmet sahibi bir muvahhid olarak kabul eden ve bunu *Risaleler*'in 3. cildinde belirten İhvan-ı Safa üyeleri, onun kendi üzerlerindeki tesirinden söz ederken gezegenlerin hareketleri esnasında çıkardıkları nağmeler hakkında şunları söylüyorlar:

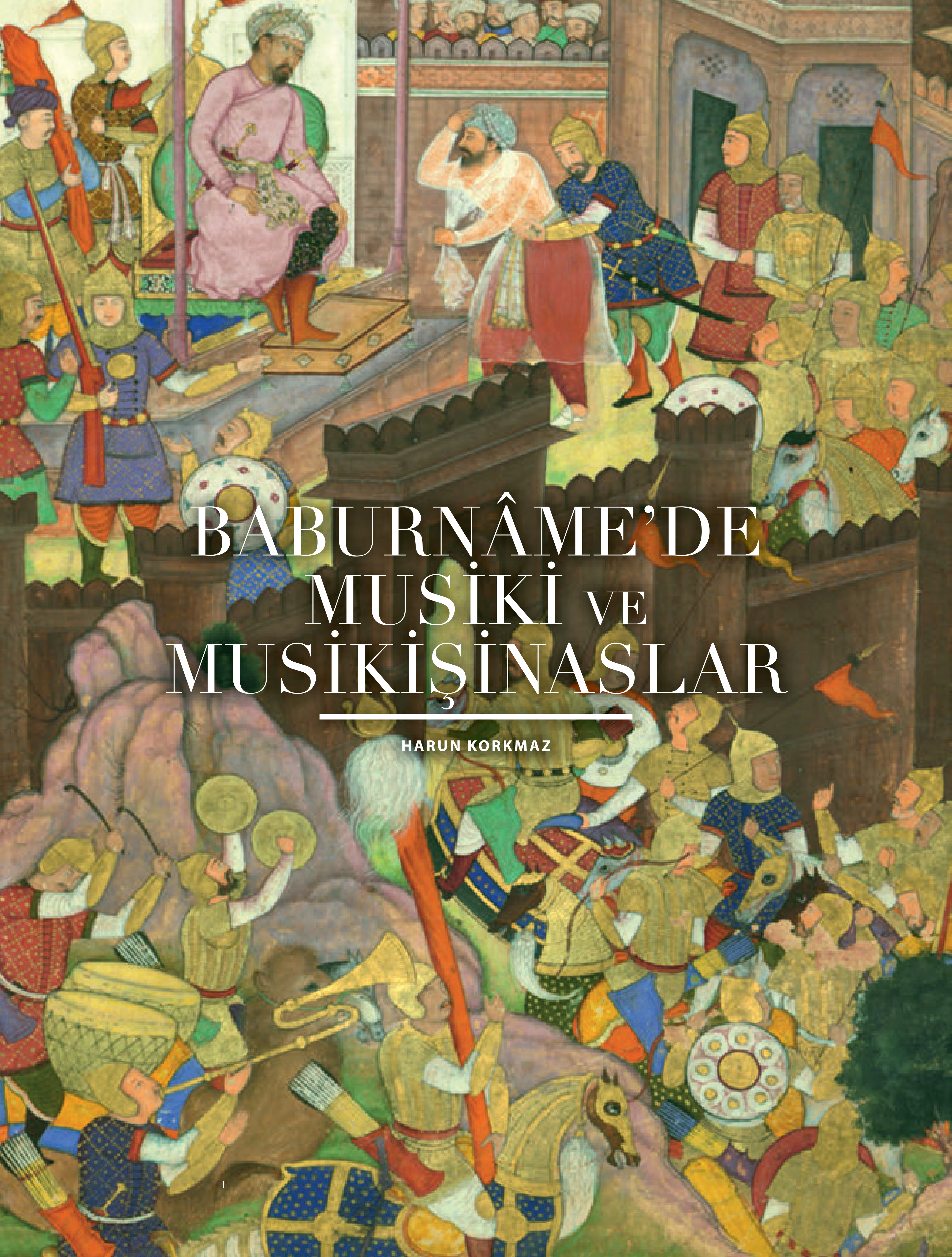
Kardeşim (Allah seni ve bizleri gücüyle desteklesin) gezegenlerde yaşayan varlıkların hareketlerinin sesleri ve nağmeleri olmasaydı, kendilerinde bulunan işitme duyusunun hiçbir faydası kalmazdı. İşitme duyuları olmasaydı, varlıkları eksik olan hareketsiz canlılar gibi sağır, dilsiz ve kör olurlardı. Felsefi mantık yoluyla elde edilen sahih deliller gösteriyor ki, göklerde ve gezegenlerde yaşayanlar, Allah'ın işiten, gören, düşünen, bilen, okuyan, gece ve gündüz bıkmadan onu tesbih eden melekleri ve ihlaslı kullarıdır. Tesbihleri, Hz. Davud'un mihrapta Zebur'u okumasından daha tatlı, Kisra'nın saraylarında çalınan fasih ud nağmelerinden daha güzeldir. Eğer onlarda da koku ve tat alma ve dokunma hislerinin bulunması gerektiği iddia edilirse deriz ki; koku ve tat alma ve dokunma hisleri, ancak yemek yiyip su içen canlılara, faydalıyı zararlıdan ayırabilmeleri ve vücutlarını öldürücü ve zarar verici sıcak ve soğuktan korumaları amacıyla verilmiştir. Göklerin ve gezegenlerin halkı ise, bunlara ihtiyacı olmayan varlıklardır. Onların yemek yemeye ve içmeye ihtiyaçları yoktur. Onların gıdaları tesbih, içecekleri tehlîl (lâ ilahe illallah demek), meyveleri tefekkür, araştırma, bilgi, bilinç, marifet, ihsas, lezzet, ferahlık, mutluluk ve rahatlıktır. Gezegen ve yıldız hareketlerinin, güzel, tatlı ve ruhlara ferahlık veren nağme ve melodileri vardır. Bu nağme ve melodiler, orada bulunan basit ruhlara, gezegenler âleminin cevherlerinden daha üstün ve şerefli cevherlere sahip olan yörüngenin üstünde bulunan ruhlar âleminin mutluluğunu hatırlatıyor. Bu ruhlar âlemi, Allah'ın Kur'ân'da bildirdiği ve ancak

cennette bulunan güzel koku ve rahatlık nimetlerine sahip olan hayattır. Anlattıklarımızın doğruluğuna ve özelliklerini bildirdiğimiz hakikatlere delil olarak şunları söyleyebiliriz: Müzisyenin hareketlerinden çıkan nağmeler, kevn ve fesad âlemindeki canlılara, gezegenler âleminin mutluluğunu hatırlatır. Gezegen ve yıldız hareketlerinin nağmeleri de, oradaki canlılara ruhlar âleminin mutluluğunu hatırlatır. Bu da uzmanlarca bilinen öncüllerden ortaya çıkan sonuçtur. Onlara göre ikinci derecede illetli varlıkların durumu, sebep oldukları ilk varlıkların durumuna benzer. Bu bir mukaddimedir, diğeri ise şu sözleridir: Felekî şahıslar, kevn ve fesad âlemindeki bu varlıkların ilk sebepleridirler. Hareketleri, bunun hareketlerinin sebebidir. Bunun hareketi diğerinin hareketine benzer. Mecburi olarak nağmeleri de onun nağmeleri gibidir. Buna, çocukların oyun oynarken yaptıkları hareketleri örnek verebiliriz. Çocukların davranışları, anne babalarının davranışlarına benzer. Öğrenciler de davranışlarında, hocalarına benzerler. Bu konuda kafa yoranlar bilirler ki, felekî varlıklar ve düzenli hareketleri, Ay gezegeni altındaki canlılara göre daha öncedir, hareketleri de bunun hareketinin sebebidir. Ruhlar âlemi de, bedenler âleminden daha öncedir.

İhvan-ı Safa'yı, farklı ilimlerdeki bu sıradışı bilgi ve birikimleri yanında, herhalde bu bilgiyle harmanladıkları tahayyülleri ile de ele almak gerekiyor. Bu şekilde bir yaklaşım, bilgiyi daha anlaşılabilir hâle getiriyor. Kadim düşünce geleneğinde müziği bu şekilde incelemek Pisagor'la başlamışsa da bu inceleme şekline 'İhvan-ı Safa tarzı' ilave edilmiş ve onun düşünceleri bir anlamda 'ilmî ve tahayyülî verilerle' tefsir edilmiştir. Peki bu düşünme şekli ve sonuçlarının günümüzde ele alınışı nasıl? Daha da önemlisi bir müzisyene, özellikle ud icracısına kazandırdığı ne? Bunun üzerinde durmaya değer. Çünkü İslam medeniyeti, Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın da dediği gibi musikiyi, 'hikmete dair fen' olarak kabul ediyor. Z



İhvan-ı Safa Risaleleri. Directmedia Publishing.



BABURNÂME'DE MUSİKİ VE MUSİKİŞİNASLAR

HARUN KORKMAZ

REŞİT Rahmetî Arat'ın Anadolu Türkçesi tercümesi ile neşrettiği *Baburnâme*'nin ikinci cildinde, devrin musiki hayatı ve musiki tabirleriyle ilgili bilgiler yer almakta, müzisyenler ve bestekârlarla alakalı malumat bulunabilmektedir. 1504-1520 yılları arasında cereyan eden hadiseler anlatılırken, bu sırada vuku bulan müzik olaylarından da bahsedilmekte, ayrıca musiki meclisleri tasvir edilmektedir.

BABURNÂME'DE BESTEKÂRLAR

Meşhur edip Ali Şir Nevayî'nin (1441-1501) aynı zamanda iyi bir bestekâr olduğunu *Baburnâme*'den öğreniyoruz. Babur, Nevayî'den ve himayesinde yetişen musikişinaslardan şöyle bahsediyor:

Ali Şîr Bey Nevâî (...) musikide iyi şeyler bestelemiştir. Güzel nakışları ve güzel peşrevleri vardır. Fazilet ve hüner ehilleri için Ali Şîr Bey kadar mürebbî ve hâmî olan bir adamın hiçbir zaman zuhur ettiği malum değildir. Sazda ileri gelenlerden Üstad Kul Muhammed, Şeyhî ve Hüseyin Ûdî, Ali Şîr Bey'in terbiye ve himayesi ile bu derece terakki ve şöhret bulmuşlardır.[1]

Bennâî'den de bahseden Babur'un aktardığına göre bu zat önceleri musikiyle pek meşgul olmazmış. Ali Şir Nevayî'nin ayıplaması üzerine musiki öğrenmeye başlamış, hatta beste yapacak dereceye gelmiştir:

Bennâî. Herat'tandır. (...) Önceleri musikiden bîhabermiş ve bu yüzden Ali Şîr Bey ta'nedermiş. Bir sene Mirza kışı geçirmek için Merv'e gittiği zaman Ali Şîr Bey de beraber gider. Bennâî Herat'ta kalır. O kışın musikiyle meşgûl olur. Yaza kadar beste yapacak hâle gelir. Mirza Herat'a döndüğü zaman savt ve nakş okur, Ali Şîr Bey hayretle tahsin eder. Musikide güzel besteleri vardır. Bunlardan biri Nüh-Reng adındadır. Dokuz rengin sonu ve nakşın makamı Rasttadır.[2]

Musikiden tamamen habersiz bir kimsenin, bu kadar kısa sürede iyi bir bestekâr seviyesine erişmesi pek akla yatkın değildir. Belki bu zat musikiyi bilen fakat onunla pek meşgul olmayan bir kimseydi.

Kul Muhammed isimli bir kişi, Babur tarafından 'çok güzel peşrevler besteleyen' bir kimse olarak kaydedilmiştir. Onun 'hava' bestelemekte mahir olmadığı "peşrevden başka havaları o kadar iyi değildir" ifadesi ile anlatılmaktadır: *"Kul Muhammed Ûdî. Kitareyi de güzel çalardı. O kitareye daha üç tel ilâve etti. Musikişinas ve saz ehlinden hiç kimse onun kadar çok ve güzel peşrev bestelememiştir. Peşrevden başka havaları o kadar iyi değildir."*[3]

Babur'un bahsettiği Şah Kulı Gıcekî isimli Iraklı saz hocası ve bestekâr, herhalde devrin velut bestekârlarındandır: *"Şah Kulı Gıcekî. Irak'tandır. Horasan'a gelip saz meşkederek şöhret kazandı. Bir çok nakış, peşrev ve hava bestelemiştir."*[4]

Babur'un adını andığı bir diğer bestekâr Gulam Şadî'dir: *"Bestekârlardan biri Gulâm Şâdî olup, Şâdî Hânende'nin oğlu idi. Vakıa saz çalardı, fakat sazendeler sırasında çalmazdı. İyi savtları ve güzel nakışları vardır. O zamanda o kadar nakış ve savt besteleyen adam yoktu. Nihayet Şibanî Han onu Kazan hanı Muhammed Emin Han'a gönderdi ve sonra bir haber alınamadı."*[5]

Gulam Şadî, Osmanlı musiki camiasınca iyi tanınan, kendisine birkaç beste atfedilmiş bir bestekârdır. Adı 20. yüzyıla kadar yaşamış, ona etfedilen eserler okunagelmiştir.

Babur, Gulam Şadî'nin saz çaldığını fakat usta sazendelerin yanında saz çalmaya yeltenmediğini, asıl mahareti-nin bestekârlıkta olduğunu söylemektedir. Nitekim *"O zamanda o kadar nakış ve savt besteleyen adam yoktu."* sözünden anlaşıldığına göre Gulam Şadî, o devrin en velut bestekârıydı.[6]

Babur'un ismen zikrettiği Mir Azû ise az hava bestelediği hâlde zevkli havaları bulunan bir bestekârdır.[7]

Babur Şah, beste konusunda emsalsiz olduğunu söylediği Muhammed Bû Said isimli zatın, hem şair olduğunu hem savt ve nakışlar bestelediğini zikretmektedir. Onun Çârgâh makamından bestelediği bir nakıştan bahseder, *"hoş sohbet bir adamdı"* der. Ancak Babur'a göre Muhammed Bû Said'in bu marifetlerinin yanısıra pehlivan da olması gariptir.[8]

Babur'un kendisinin de bestekâr olduğunu şu kayıttan anlıyoruz:

Pazar günü, ayın on altısında, sabûhî yapıp ayılarak macun aldığımız zaman, Molla Yârek, Muhammes devrinde Pençgâh'tan bestelediği nakşı çaldı. Güzel bir nakış bestelemişti. Kaç zamandır, böyle işlerle meşgul olmuyordum. Bana da bir şey bestelemek arzusu geldi. Sırasında zikredileceği üzere, bu münasebetle Çârgâh savtını besteledim.[9]

Bu sahne oldukça etkileyicidir. Bir bestekâr yeni bestesini arkadaşlarına okurken kendisi de beste sahibi olan Babur şevke gelmiş ve yeni bir beste yapmıştır.

BABURNÂME'DE SAZENDEGÂN VE HANENDEGÂN

Devrinde saz çalanlardan bahseden ve onlar hakkında değerlendirmelerini serdeden Babur'a göre kanunu en iyi çalan kişi Hoca Abdullah Mervârîd'dir: *"Hoca Abdullah Mervârîd. ... Çok fazîletli bir adamdı. Kanunu onun kadar iyi çalan adam yoktu; kanunda girift yapmak onun icadıdır."*[10]

Eserden anlaşıldığına göre Şeyhî-i Nâyî olarak iştihar eden zat, hem udu hem kitareyi çalmada mahir bir sazende olmasına rağmen bestekârlık vadisinde pek ilerlememiş: *Şeyhî-yi Nâyî. Udu ve kitareyi iyi çalarmış. On ikion üç yaşından beri neyi iyi çalarmış. Bir defa Bediüzzaman Mirza'nın sohbetinde bir havayı neyden güzel çıkarır. Kul Muhammed kitarede o havayı çıkaramaz ve "Kitare noksan bir sazdır" der. Şeyhî derhal Kul Muhammed'in elinden kitareyi alıp, o havayı kitarede güzel ve tam çalar. Şeyhî hakkında dediklerine göre, o nağmeye o kadar vâkıfmış ki, hangi nağmeyi duysa: "Filan neyin filan perdesi bu ahenktedir" dermiş. Fakat kendisi çok hava bestelememiştir. Ancak bir iki nakşın onun olduğunu söylerler.*[11]

Burada anlatılana bakılırsa Şeyhî-yi Nâyî mutlak kulağa[12] sahiptir. Burada bahsi geçen Kul Muhammed ise yukarıda aktardığımız gibi devrin ileri gelen saz eseri bestekârıdır. Yukarıdaki anekdottan anlaşıldığına göre saz çalma mesleğinde virtüözlük mertebesinde değildir.

Tenkitlerini dile getirmekten geri durmayan Babur, Hüseyn-i Ûdî isimli



Baburnâme. W.596.10b, The Walters Art Museum.

sazendenin fevkalade nazlı bir çalıcı olduğunu söyleyerek bu özelliği yakışıksız bulduğunu farklı bir üslupla dile getirmektedir: *Hüseyin-i Ûdî. Udu zevkle çalar ve zevkli şeyler söylerdi. Udun tellerinden bir mızrapta tek nağme çıkaran bu olmuştur. Yegâne kusuru fevkalâde nazla çalması idi. Şıbanî Han bir defa saz emreder. İstemeyerek hem fena çalar, hem de kendi sazını getirmeyerek fena bir saz getirir. Şıbanî Han farkına varır ve aynı sohbette bir çok sopa atılmasını emreder. Şıbanî Han'ın dünyada yaptığı biricik iyi işi bu olmuştur. Hakikaten iyi bir iş görmüştür. Böyle herifler bundan daha fazlasına müstehaktır.*[13]

Mecliste kendinden bir şarkı okuması istenen hanende ya da sazını çalması istenen sazendenin nazlanışı her zaman yakışıksız bulunur. 400 küsur sene sonra İbnülemin Mahmud Kemal İnal'in anlattığı şu hatıra, yukarıdaki olayla paralellik arz etmesi bakımından nakle şayandır: *Ya, bunların gösterdikleri naz ü istiğnaya ne diyelim? Bir bezm-i musikide kemâl-i azamet ve gurur ile etrafa nigerân olan bir sazendeye, bir hanendeye "Sazınıza, sesinize müştakız. Lûtfen bir şey çalınız, bir şey okuyunuz" diye reca ederseniz herif, kendini -hallâk-ı musikizan eder, bin bir dereden su getirir, recayı kabûl etmez. Reca etmezseniz "bana lâyık olduğum derecede riayet edilmedi" diye münfeil olur, bir daha semtine oğramaz.*

Musiki üstadlarından birinin evinde bir gün tanburzenlikde maharet-i fevkalâdesi olduğu rivayet olunan bir zate tesadüf ettim. Bir taksim lûtf etmesi içün huzzar ile beraber recada bulunduk. Eldeki tanburun bozukluğundan bahs etdi. Başka tanbur getirdiler, teknesine ve tellerine kusur buldu. Bu hâle kızdım. Bilâ teemmül:

"Bin bir dereden getirdi bin su/Tu, tu yüzüne hezâr tu tu" dedim. Üstad, derhal terennüme başladı.[14]

Bir musiki meclisini anlatan Babur, saz çalanların tavırlarından, okuyucuların üsluplarından şu şekilde bahseder:

Mecliste hanendelerden Hâfız Hacı ile Celâleddin Mahmud Nâyî vardı. Gulâm Şâdî'nin küçük kardeşi Şâdî Beçe, çeng çalardı. Hâfız Hacı güzel okurdu. Heratlılar hafif, nazik ve düz okur. Mirza'nın Mîrcan adlı, Semerkandlı bir hanendesi vardı, yüksek, sert ve usûlsüz okurdu. Cihangir Mirza keyiflenince okumasını emretti. Çok yüksek, sert ve zevksiz okudu. Horasanlılar zariftirler, onun bu okuyuşundan, biri kulağını tuttu, diğeri yüzünü ekşitti. Fakat Mirza yüzünden hiç kimse menedemiyordu. Akşamdan sonra, Tarabhâne'den Muzaffer Mirza'nın yaptırmış olduğu yeni kış evine geldik. Bu eve geldiğimiz zaman, çok sarhoş olan Yusuf Ali Kökeltaş, kalkıp raksetti. Bu eve geldiğimiz zaman sohbet iyice kızıştı. Muzaffer Mirza bana kemeri ile bir kılıç, kuzu derisi bir zırhlı elbise ve cins boz at verdi. Bu evde Cânik bir türkü söyledi. Muzaffer Mirza'nın Kette-Mah ve Kiçik-Mah adlı oğulları vardı. Sarhoş olunca, biraz zevksiz maskaralıklar yaptılar;

Baburnâme. Henri Vever koleksiyonu varyantından bir sayfa. National Museum of Asian Art.



cünbüş akşama kadar devam etti. Meclis dağıldı.[15]

Yukarıdaki pasaj, musiki tarihi bakımından son derece dikkat çekici bilgiler içermektedir. Heratlı olduğu anlaşılan Hafız Hacı'nın 'hafif, nazik ve düz' okuması methedilmektedir. Mircan isimli hanendenin ise sert ve usulsüz okuyuşu, ayrıca herhâlde lüzumundan fazla bir gürlükte okuması zevksiz bulunmaktadır. Bu değerlendirmeler devrin musiki algısını ve şehirlerin musiki kültürünü bir nebze olsun aksettirdiği için çok kıymetlidir.

BABURNÂME'DE ASKERÎ MUSİKİ

Türklerin en eski savaş âdetlerinden olan askerî musikinin izleri bir Türk/Hint hükümdarı olan Babur'da da görülmektedir. Mesela şu cümle, o devirde ve o havalide hücum için nefir çalındığını göstermektedir: *"Nâsır Mirza kendisi derhal tepeye çekildi ve adamlarını toplayıp, nefir çaldırarak, tepeden yürümesi ve Özbeklerle çarpışması üzerine, bunlar bozuldular."*[16]

Başka bir bölümde kendi savaşlarından birini anlatan Babur, düşmanın üzerine yürürken davul çaldıklarını kaydetmektedir: *"Adamlarımızın azlığına bakmayarak, Tanrıya tevekkül edip, davul çalarak, düşman üzerine yürüdük."*[17]

Şu cümle ise, 'harp nakkaresi' olarak adlandırılan çalgının, savaştaki yerini göstermektedir: *"Muharrem ayının beşinci Cuma günü, farz vaktinde, harp nakkaresi çalıp, herkesin bulunduğu yerden yürüyerek kurgana tırmanmaları emredildi."*[18]

Bunların yanı sıra nakkare sazının ismi, 'nakkare vakti' diye bir tabirle beraber zikredilmektedir: *"Buradan nakkare vaktinde kalkıp, kuşluğa doğru Sengdâkî geçidinin dibine indikten sonra, öğle üstü tekrar hareket edip ..."*[19] *"Meclistekiler tekrar bir eve gidip, nakkare vaktine kadar içtiler."*[20]

BABURNÂME'DE RAKS

Mir Bedir isimli bir zat, raksta mahir bir kimse olarak anılmaktadır:

Seyyid Bedir. Fevkalâde kuvvetli, fakat çok nazik tavırlı bir adam idi. Raksta usûl sahibi idi. Çok güzel raksederdi. Hiç kimse onun gibi yapamazdı. Her hâlde bu raks onun kendi icadı idi. Daima Mirza'nın mülazemetinde bulunur ve onun daima arkadaşı ve hemsohbeti olurdu.[21]

Keyfi gelince, Mîr Bedir raksetti ve güzel raksetti. Bu raks her hâlde Mîr Bedir'in kendi icadı olmuştur.[22] ■

NOTLAR

1 Babur Şâh, *Baburnâme*, c. 2, çev. Reşit Rahmetî Arat, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1970, s. 267.
2 age, s. 281. Bennâî'nin bestekârlığından daha sonra tekrar bahsedilmiş, iyi savt ve nakışları olduğu zikredilmiştir (age, s. 287).
3 age, s. 285.
4,5,6,11,13 age, s. 286.
7,8 age, s. 287.
9 age, s. 400
10 age, s. 273. Benzer bir ifade için bkz. age, s. 285.
12 Duyduğu sesin hangi akorttaki hangi perdeye tesadüf ettiğini, bir sazı referans almaksızın bilen kişilere 'mutlak kulak (fr. oreille absolue)' denmektedir.
14 İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, *Hoşsada*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1958, s. 6.
15 age, s. 299.
16 age, s. 290.
17 age, s. 335.
18 age, s. 346.
19 age, s. 369.
20 age, s. 396.
21 age, s. 271.
22 age, s. 295.



Rustam Yakhikhanov. Dans. 2011.



KAFKAS MÜZİĞİ

Kuzey Kafkasya danslarından karakteristik bir sahne.



Avrupa, Asya ve Ortadoğu'nun sınırlarında yer alan Kafkasya bölgesi, binlerce yıl boyunca zaman zaman komşu bölgelere geçiş köprüsü, zaman zaman da istilacılara karşı direniş merkezi olmuş bir bölge. Sert ve çeşitli hava şartlarının aynı anda görüldüğü ender coğrafyalardan biri. Dağ zirvelerinde ve eteklerinde çok sayıda mikro iklim, dağ ile bozkırın birleşmesiyle oluşan yarı çöllerdeki iklim, su baskını döngüleri, vadilerde yaşanan kuraklıklar gibi farklı hava şartları buradaki hayatı da şekillendirmiş görünüyor

Bu topraklar kültürel yapı ve konuştukları dil bakımından birbirleriyle akraba topluluklara yataklık etmiş. Meotlar, Sindler, Zihler ve diğer küçük Kafkasya kabileleri, 8. yüzyılda Zihler etrafında birleşerek Adige halkını oluşturmuş ve zaman içinde Abhazya'daki diğer kabile ve boylarla bütünleşmişler. Bu yüzden Çerkes terimi, Abzegh, Shapsugh, Bjedugh, Kaberdey gibi kabileleri temsil eden Adigeler ile Abhazları içine alan bir üst şemsiye topluluk ismi olarak kullanılıyor.

Bu zengin karışım, kendine özgü ve karakteristik olduğu kuşku götürmeyen kültürel bir varlık üretmiş. Sürekli göçler ve sürgünler, ne yazık ki yazılı kaynaklar oluşmasını önlemiş. İzlerini el yapımı kumaş süsleme ve motiflerinde, Nart destanlarında, kıyafetlerinde, silahlarında, yemeklerinde, geleneklerinde ve yaşayış tarzlarında gördüğümüz kültürel zenginlik, en etkileyici formlarını müzik, dans ve folklor alanında vermiş. Beşikte anneden dinlenen "Guşewored" (Beşik şarkısı) ninnisi, yürüme çağında babadan dinlenen kahramanlık, yurtseverlik şarkıları, gençlik döneminde dinlenen derin felsefeli Adige Woredleri, bireyleri hayata hazırlayan müziklerdir.

Çerkes kültürünün belirgin unsurlarından birisi olan ve törenlerde icra edilen geleneksel müzik, şarkı ve dansın içiçe olduğu bir ritüel şeklinde, kendine özgü bir şevkle uygulanır. Böylece dinleyici ve icracı ayrımı yokmuş gibi hazır bulunan herkesin katılımı ile şekillenen keyifli bir tören ortaya çıkar.

Kuzey Kafkasya'ya yayılmış toplulukların eski dönemlerden bu yana ortak bir müzik, ses, melodi ve enstrümana sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ortak hafızanın önemli bir bölümünü oluşturan dans ve şarkılarda, Nart destanlarından kesitler yer alır. Repertuvarda kahramanlık, avcılık, demircilik şarkıları ile birlikte, aile içi ilişkiler içeren şarkılar ve ağıtlar da vardır. Bu şarkıların dışında maniler biçiminde söylenen *samarkau* (şaka) şarkıları, düğünlerin ve gençlerin geleneksel toplantılarının vazgeçilmezleri arasındadır. Yine de Kafkasya müziğinin en bilinen örnekleri dans müzikleridir.

Kuzey Kafkasya geleneksel müziğinin enstrümanları da zengin bir çeşitlilik göstermektedir. *Khamil, açarpın, sıbızğı* gibi üflemeli çalgılar; *shichepsin, aphartsa, kıl kobuz, khıssın fandır, dala fandır, pandur* gibi telli çalgılar; *dolu, phaçiç, daurbaz, barahan, hars kalak, gumsag, karsganag, adaul* gibi vurmalı çalgılar; *Adige pşine, amirzakan, tüz kobuz, kandzal*

Çerkes mızıkası.



fandır, çerkes mızıkası, akordeon gibi tuşlu çalgılar Çerkes müziği enstrümanları olarak sayılabilir.

1850'li yıllara kadar yaylı ve nefesli çalgılarla icra edilen Çerkes müziği, sürgün, göç ve salgın hastalıklarla birlikte Anadolu'nun çeşitli yerlerine yerleşme dönemine kadar bir sessizlik içine girdi. Ardından "diyatonik akordeon" ile yeniden gün yüzüne çıktı. Orta Avrupa'dan Anadolu'ya onlarca yıl süren yolculuğunun sonunda ulaştığı "Çerkes mızıkası" kimliği ile yeni bir kültür oluşturan diyatonik akordeon, Adige lehçelerinde *pşıne* veya *pşına*, Abhazca *amırzakan*, Osetçe *fandır*, Karaçay-Balkarca *tüz kobuz* olarak adlandırılmaktadır. Kafkas göçmenleri dışında Gürcü ve Lazlarda da kullanılan çalgıya Bursa, İnegöl, Sinop ve Artvin bölgelerinde yaşayan Gürcüler *muzikay*, Rize bölgesinde yaşayan Lazlar ise *mozika* demektedir. 1980'li yıllardan itibaren, düğün ve toplantılarda Çerkes mızıkası yerini akordeona terk etti. Günümüzde Kafkasya'nın hemen bütün bölgelerinde *garmon* adlı, akordeona benzeyen bir çalgı kullanılmaktadır.

Çerkes müziği zengin olsa da kayıt altına alınan kısmı azdır. Çerkes müziğinin ayrılmaz parçası olan ve son yarım yüzyılda hüzünlü fakat gururlu melodilere de eşlik eden danslar, Anadolu'da yerleşilen bölgelere göre farklı karakter gösterir. Mesela T'leperuş ezgisi, Düzce bölgesinde farklı, İnegöl ve Eskişehir bölgesinde farklı biçimde çalınmaktadır.

Kuzey Kafkasya müziği ve dansı, coğrafi anlamda Anadolu'nun dışındaki bir bölgeden adını alsa da, Anadolu kültür evreninin nispeten genç bir üyesi olarak, korunması gereken kültür mirası safına katılmıştır. Z

Kafkas Dansları

Şeyh Şamil

KAYNAKÇA

¶ "Adığeler, Tarihleri ve Kültürleri", kaffed.org.
¶ Alan Abrek Koçkar, *Çerkes Müziği ve Çalgıları*, Lisans Bitirme Projesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara 2019.
¶ Alan Abrek Koçkar, *Dağıstan Halklarında Müziksel ve Çalgısal Yapı*, 2018.
¶ Ayşe Övür, "Çerkes Mitolojisinin Temel Unsurları: Çerkesler ve Tanrılar", *Toplumsal Tarih*, sayı 155, Kasım 2006.
¶ Irwin Cemil Schick, *Çerkes Güzeli: Bir Şarkiyatçı İmgenin Serüveni*, Oğlak Yayınları, İstanbul 2004.
¶ James Forsyth, *Kafkasya*, Çeviren: Timuçin Binder, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2019.
¶ kafiad.org
¶ Ufuk Tavkul, *Etnik Çatışmaların Gölgesinde Kafkasya*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002.
¶ Ufuk Tavkul, *Kafkasya Gerçeği*, Selenge Yayınları, İstanbul 2017.

İRAN MÜZİĞİNDE REDİF

YASER ATAR





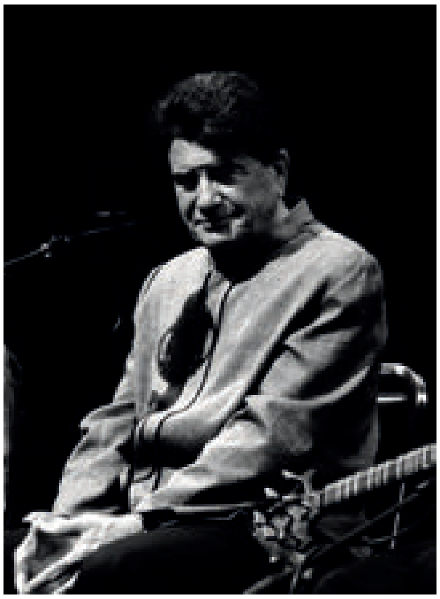
İbrahim Cabbar Beyk. Eğlence ve dans şöleni.

İRAN klasik musikisinde, 'ahenk' ve 'nağme' oluşumuna 'redif' denir. Gûşe (alt bölüm) şeklinde okunan bu ahenkler, 'destgah' (makam) ya da 'avaz'ın (birleşik makam) küçük bir parçasıdır. Redif; gûşelerin, destgah veya avazda belirli bir düzene göre ve birbiri ardınca sıralanmalarıyla oluşur. Başka bir ifadeyle redif, değişik öykülerde ve farklı destgah ve ses kalıplarında özenle sıralanmış İran müziği saz ve ses melodilerinin toplamıdır. Bir diğer görüşe göre ise redif, gûşelerin sıralanması, tekrarı ve prova metoduyla öğretilmesini mümkün kılan bir yöntemdir.

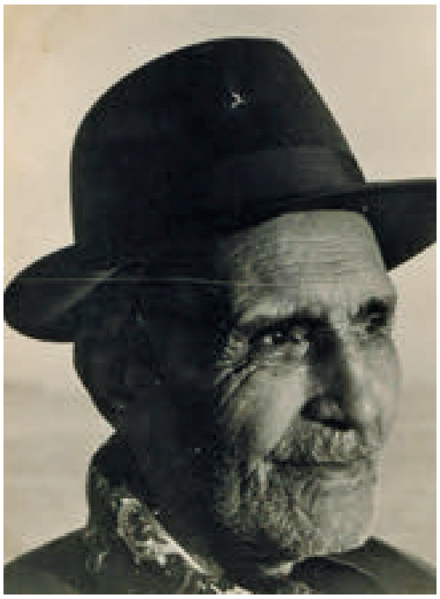
Nağmeler ve ahenkler (gûşeler), sanat gözetilerek ve ait olduğu kültürün zevkine uygunluğuna dikkat edilerek tayin edilmiş mesafeler, nağmelerin dalışımı, İran müziğine özgü ağırlıklar ve süslere göre düzenlenir ve bu şekilde redife ulaşılır. Fakat redif sadece gûşelerden oluşmaz, bu gûşelerin sıralanma keyfiyeti redifi meydana getirir. Genellikle her bir destgahta, en aşağıda olan gûşe, başlangıç addedilir ve *derâmed* adını alır; diğer gûşeler ardından gelir. Gûşeler, İran destgah musiki üstadlarının zevkine göre bir araya getirilmiş ve İran musiki makamlarına göre sıralanmıştır.

Her bir musiki üstadı, kendi zevki, düşüncesi ve duygularına göre gûşeler serisinden yeni bir redif icat eder. Yani her müzisyen redifini icra ederken bir mucittir. Redif, saz ile veya sesle icra edilir. Sazdaki redif, sesle icra olunandan daha geniştir.

İran klasik musikisinin, Timurlular döneminde makama dayalı yöntemden uzaklaşmaya başladığı düşünülmektedir. Makam, destgaha evrilmeden önce, İran klasik musikisi makamlarla öğretiliyordu. Redifler, destgahlar ve avazlar, İran musiki gûşelerinin daha kolay öğretilebilmesi için icat edildi. Söz konusu dönüşümden sonra musikinin gûşeleri, yedili destgahlara dâhil oldu ve makamların bazısı gûşelerin çerçevesinde mahfuz kaldı. Bunun öncesindeki usule göre talebenin, melodilerin hepsini tek tek ezberlemesi gerekiyordu. Bu değişiklik, Safeviler döneminde müzisyenlerin yeteneklerinde görülen gerileme



Muhammed Rıza Şeceryan.



Abdullah Devamî.



Kayhan Kalhor.

sebebiyle gerçekleşti. O dönemde sabit bir gam veya makam üzerine yaratıcılık sergileyemeyen ve beste yapamayan müzisyenler, değişik makamların gûşelerini birleştirmişler ve bu sayede gûşelerin ayrı ayrı öğretilmesi ve ortak gamı olmayan bir destgahta sıralanmaları kaçınılmaz olmuştur. Türk musikisi, makamların genişlemesi yoluyla ilkelere yoğunlaşırken İran klasik musikisi kalıplara yönelmiş ve İran'da sese dayalı musiki, saz musikisinin önüne geçmiştir. Ayrıca musiki makamları ve ardından destgahlar, küçük parçalara bölündüler. Artık bu parçaların ayrı ayrı öğretilmesi mümkündü.

Makamın destgaha evrimi, Safeviler döneminin ortalarından Kaçarlar döneminin sonlarına kadar yavaş yavaş gerçekleşmiş olsa da redif kelimesi Kaçarlar döneminin sonlarına doğru kullanılmaya başladı. Bu sebeple erken kayıtlarda redif tabirine rastlanmamaktadır. Kaçarlar döneminde yazılan *Buhûrü'l-Elhân* adlı eserde, destgah musikisinden bahsedilmesine ve yedi destgah ve onlarla alakalı gûşelerin dikkatle ele alınmasına rağmen, redif kelimesi zikredilmemiştir.

Redif türünün ortaya çıkışı, Kaçar dönemi sanatkârlarından Ali Ekber Ferâhânî ile çocukları Mirza Abdullah ve Hüseyinkulî'ye atfedilmektedir. Tarihçiler, rediflerin oluşum sürecinde, İran kültüründe görülen değişimlerin izlenebildiğini dile getirmektedirler. Ayrıca redifin, kültürel bir unsur olarak, yapısı ve parçalarıyla geliştiği dönem olan 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki İran kültürünü yansıttığı düşünülmektedir. İran kültürünün sınıf sistemi, bireycilik ve iltifat gibi önemli bazı özelliklerinin redife damgasını vurduğunu da söylemek mümkündür.

Redifi konu edinen pek çok çalışma neşredilmiş, bu çalışmalarda zaman zaman rediflerin eleştirildiği de olmuştur. Eleştirilerde çoğunlukla, redifin ortaya çıktığı dönemin klasik müzik zarafetinden yoksun olduğuna vurgu yapılmaktadır. Aksini savunanlar ise redifin oluşumunun, İran müziğinin gücünün ve canlılığının bir göstergesi olduğunu ileri sürmektedirler.

Redifin içeriği zamanla birtakım değişikliklere uğramışsa da müzikal açıdan değişiklik azdır. Gûşeler ise farklı şekillerde adlandırılmıştır. İran'ın farklı bölgelerinde oluşan redifler birbirinden farklıdır. Isfahan redifi, Şiraz redifi, Kazvin redifi, Tahran redifi olmak üzere dört ana redif usulü vardır. Bu durum, söz konusu ekollerin her birine has üstadların olduğunun göstergesidir. Zikredilen şehirlerin hepsinin bir süre İran'a başkentlik yaptığını zikretmekte fayda var.

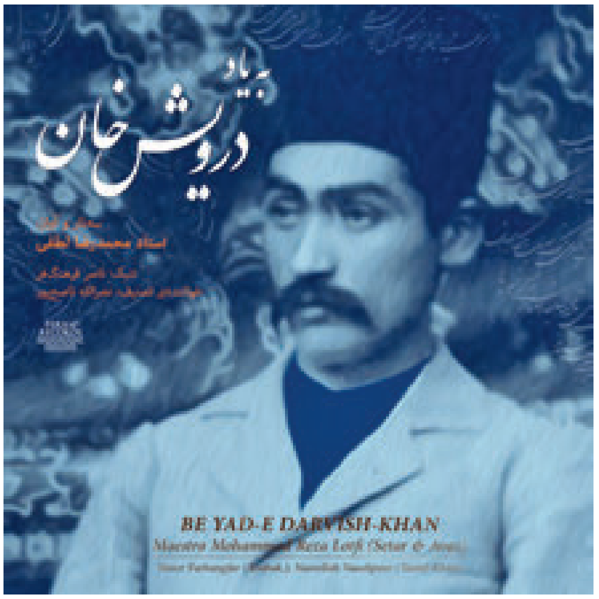
Saz ile icra edilen redifler arasında Mirza Abdullah ile Hüseyinkulî'nin eserleri, sesle icra edilen redifler arasında Devamî ve Tahirzade'nin eserleri öne çıkmaktadır. Mirza Abdullah ve Hüseyinkulî'nin redifleri orijinal hâlleriyle kayda geçirilmemişse de öğrencilerinin redifleri kaydedilmiştir ve yazılı olarak elimizde mevcuttur. Redifi ilk defa Ali Nakî Vezirî notalara dökmüş, bu türü Saraydan çıkarıp halka ulaştıran ise Derviş Han olmuştur.

Mirza Abdullah redifinde, yedi destgahta ve beş avazda sıralanmış 250 gûşe vardır. Diğer rediflerde de bu düzen az çok aynıdır. Rediflerdeki fark, gûşelerin sayısı ve adlandırılmasından ileri gelir. Mirza Abdullah redifi gibi tar ve setar üzerine kurulmuş saz redifleri, avaz rediflerine göre daha geniştir. Zira saza özel gûşelere çehar mızrap ve renk dâhil olur.

İran musiki redifini, İran minyatür sanatına benzetirler. Uzaktan bakınca önemsiz gözükebilir ama yakından dikkatlice incelendiğinde değerli detaylar ortaya çıkar. Redif de ilk bakışta aynı gûşelerin kümesi gibi gözükebilir, ama uygulamada gûşelerden değişik anlamlar taşırlar. Mesela bazısı daha uzun boyuttadır, bazısı diğer destgaha geçişi sağlar. Gûşeleri ele alırken onların sadece melodik yapılarını değil, ait oldukları destgahları veya destgahtaki kullanımlarını da göz önünde bulundurmak gerekir.

İran klasik musikisinde redifi tanıyan ve onun zarafetini müdrik olan şahsa *redif-dân* veya *redif-şinas* denir. Genelde avazda redifler, her gûşenin yaygın olarak okunduğu şiirle beraber kaydedilmiştir. Geleneksel redif-dânların birçoğu kaydedilen rediflerin aynı tarzda ve aynı şiirlerle okunması gerektiğini düşünürler. Buna rağmen Muhammed Rıza Şeceryan gibi bazı redif-dânlar bu çerçeveye uymamalarıyla ünlenmişlerdir.

İran musiki kültüründe önemli yeri olan redifler, 2009 yılında UNESCO tarafından kültürel miras olarak tescil edilmiş ve koruma kapsamına alınmıştır.



Derviş Han.



Mirza Abdullah redifi.

SAZ VE AVAZ REDİFLERİ

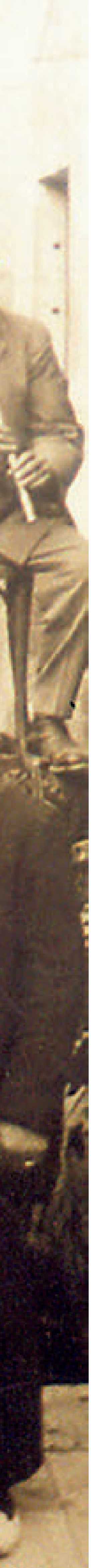
REDİF ADI	ANLATAN	ETKİLEYEN	SAZ/AVAZ
Mirza Abdullah redifi	Mehdikulî Hidayet Nur Ali Burumend	Ali Ekber Ferâhânî Gulamhüseyin Ferâhânî	Setar Tar
Hüseyinkulî redifi	Ali Ekber Şehnazî	Ali Ekber Ferâhânî Gulamhüseyin Ferâhânî	Tar
Derviş Han redifi	Kayda alınmıştır.	Mirza Abdullah Hüseyinkulî	Setar Tar
Ali Ekber Şehnazî redifi	Kayda alınmıştır.	Hüseyinkulî	Tar
Ali Nakî Vezirî redifi	Yazılı olarak mevcuttur.	Hüseyinkulî Derviş Han	Tar
Murtaza Ney-Davudî redifi	Kayda alınmıştır.	Hüseyinkulî Derviş Han	Tar
Musa Han Marufî redifi	Kayda alınmıştır.	Derviş Han	Tar
Ebu'l-Hasan Saba redifi	Kayda alınmıştır.	Mirza Abdullah Derviş Han Ali Nakî Vezirî	Keman Santur Tar Setar
Abdullah Devamî redifi	Kayda alınmıştır.	Ali Han Nayibüssaltana	Avaz
Ali Tecvidî redifi	Kayda alınmıştır.	Ebu'l-Hasan Saba	Keman
Feramerz Peyvar redifi	Kayda alınmıştır.	Ebu'l-Hasan Saba Abdullah Devamî	Santur
Mahmud Kerimî redifi	Kayda alınmıştır.	Abdullah Devamî Mirza Abdullah Muhammed İranî Mücerred vasıtasıyla	Avaz
Nur Ali Burumend redifi	Kayda alınmıştır.	Mirza Abdullah İsmail Kahramanî vasıtasıyla	Setar Tar
Said Hürmüzî redifi	Kayda alınmıştır.	Ali Ekber Şehnazî	Setar Tar

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



HALEP'TE MUVAŞŞAH SANATI

İBRAHİM MÜSLİMANÎ



FOTOĞRAF: İBRAHİM MÜSÜLMANİ ARŞİVİ

ARAPÇADAN ÇEVİREN: TAHSİN TAHAOĞLU

ENDÜLÜS'TE ortaya çıkan bir şiir türü olan 'muvaşşah', 'simetrik gerdanlık; süslü kemer' anlamından türemiştir ve 'iki temel sanat unsurunu taşıyan şiir' manasındadır. Birbirini izleyen uzun beyitler ve kısa bentlerden oluşan ve Endülüs'te 9. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu şiirler, çoğunlukla enstrüman eşliğinde söylenen halk şarkılarına güfte olarak yazılmıştır.[1]

Tarihî kaynaklara göre 'Endülüs muvaşşahları' Kuzey Afrika'ya, oradan da doğuya intikal etmiştir. Bilindiği gibi 13. yüzyıl ortalarında yarım milyon Müslüman, Endülüs'ten Kuzey Afrika'ya hicret etmiş, beraberlerinde müzikle ilgili eserlerini, müzik aletlerini ve bestelerini de götürmüşlerdir. Eldeki bilgiye göre doğuda ilk muvaşşah düzenleyen kişi İbn Sena' el-Mülk'tür (ö. 1211). Bu da muvaşşah türünün Kuzey Afrika menşeli olduğunu göstermektedir. Şeyh Kamil el-Gazzî'nin (ö. 1933) "Halep'te her zaman yüzlerce şarkıcı ve terennüm eden bulunmaktadır" şeklindeki beyanına rağmen ne yazık ki Halep'te muvaşşah türünün tarihini tafsilatlı biçimde gösteren güvenilir kaynak bulunmamaktadır. Bu bölgede hâlen söylenmekte olan en eski muvaşşahın, Abdülkadir el-Merâgî'nin beş yüzyıl önce bestelediği "Küllemâ remet irtişâfen ve ehinnü şevken" olduğu bilinse de bugün söylenen muvaşşahların çoğunun bestekârı ve güftecisi belli değildir, "Habbezâ ed-dügah yahlü fî usûl el-cenber" muvaşşahında olduğu gibi.

Halep'te muvaşşah tarihi ile ilgili 19. yüzyılın başlarında kayda geçen bazı güvenilir malumat, sadece Halepli müzisyenlerin zikrettikleri isimlerden bahseder. Bu isimlerden biri de Beşenk adıyla şöhret bulan Mustafa el-Harirî'dir (d. 1765). Muvaşşah üstatlarının en büyüklerinden sayılan Beşenk, mevcut ritimlere 11 yeni ritim ilave etmiş ve 200'den fazla muvaşşah bestelemiştir. Bugün söylenen muvaşşahların çoğu onun bestesi olduğu hâlde elde bunu gösteren deliller –ne yazık ki– mevcut değildir.

Halep tarihinde ilk kez Beşenk, evinin salonunda musiki ve şarkı öğretmek için bir okul açmıştır. Bu okul zaman içinde şehrin sanatkârlarının bir araya geldikleri ve bestelerini sergiledikleri bir meclise dönüşmüştür. Beşenk'in en meşhur bestelerinden biri "Yâ muciben duâe zennun"dur.

Muvaşşah türünde öne çıkan diğer bir isim ise Şeyh Muhammed Ebu'l-Vefa er-Rufaî'dir (ö. 1845). Muvaşşah sanatını Beşenk'ten öğrenmiştir. Sanatkârın "Yâ Rabbenâ gaysen mugîsen iskinâ" adlı meşhur muvaşşahı hâlâ zikir halkalarında söylenmektedir. Büyük bir âlim, şair ve okuyucu olan Şeyh Muhammed Ebu'l-Vefa, Halep Rufaî Tekkesi şeyhlerindendir. Birçok muvaşşah düzenlemiş, bazılarını da bestelemiştir.

Ekolün son ismi ise muvaşşah ve semah sanatının piri Şeyh Ömer el-Batış'tır (ö. 1950). el-Batış birçok beste yapmış ve öğrenci yetiştirmiştir. Bu besteler ve öğrenciler sayesinde Halep'te klasik müzik günümüze kadar devam etmiştir.

Ebu Halil el-Kabbanî'nin öğrencisi olan Kamil el-Hul'î, 1906 yılında yayınladığı *Şark Musikisi* adlı kitabında şöyle diyor: "Arap sanatları olan muvaşşah ve *kaddi (kudûd)*, 18. yüzyılda Halep'ten Mısır'a götüren ve bu sanatları oradaki sanatkârlara öğreten şahıs, Halepli Şakir Efendidir". Ayrıca Mısırlı bestekâr Seyyid Derviş, Halep'e ikinci ziyaretinde burada iki yıl kalmış (1912-1914), Salih el-Cizbe, Ahmed Akîl gibi üstatlardan ders almış ve Ömer el-Batış'la buluşmuştur.

HALEP MUVAŞŞAHININ ÖZELLİKLERİ

Halep ekolünde Endülüs muvaşşahına önem verilmiştir. Endülüs tarzının şiir kalıplarından faydalanılmış ve Halep muvaşşahlarının yanı sıra Endülüs muvaşşahları da bestelenmiştir. Buna Mecdî el-Akîlî'nin (1917-1983) bestelediği pek çok Endülüs muvaşşahını örnek olarak vermek mümkündür. Halep'te bestelenen muvaşşahların çoğu Halep düzenine göredir. Bu besteler hakkında yazılan eserlerin her biri, Halep'te musiki ile uğraşanlar için mühim birer kaynaktır. Bu eserlerde yer alan yüzlerce muvaşşahın çoğu bugün kaybolmuştur. Salih el-Cizbe'nin *Sefînetü'l-Hakîka fî ilmi's-Semâh ve'l-Mûsikâ*, Muhammed el-Verrâk'ın *Sellâfetü'l-Elhân* ve Abdülvehhab es-Seyfî'nin *Muhtasar Nuzûmü'l-Ukûd* adlı eserleri, muvaşşahlar hakkındaki en önemli kaynaklardır.

Bugün Endülüs muvaşşahları adıyla bilinen Halep muvaşşahlarının, beste bakımından hicrî 6. yüzyılda Kuzey Afrika'dan Halep'e intikal eden eski Endülüs muvaşşahlarıyla hiçbir alakası yoktur. Ayrıca günümüze kadar ulaşan Halep muvaşşahlarında doğu ruhu ve karakteri açıkça görülür. Bugün dinlediğimiz "Mağrib Nubesi;" Tunus, Gırnata ve Cezayir Melufu gibi Kuzey Afrika musiki makamlarından hiçbir iz taşımaz. Kuzey Afrika musikisinin de artık eski Endülüs muvaşşahları ile ilgisi kalmamıştır. Günümüz Kuzey Afrika muvaşşahları, Endülüs muvaşşahı denen Halep ve Mısır muvaşşahları tarzındadır ve Seyyid Derviş, Selâme el-Hicâzi ve Ömer el-Batış gibi muvaşşah üstatlarının eserlerinin taklidinden başka bir şey değildir.

Halep muvaşşahı, Türk, İran ve Irak musikisinden etkilenmiştir. Halepli sanatkârlar, geniş anlamıyla Doğu makamlarını kullanmışlar, bunun yanı sıra Türkiye, İran ve Irak gibi ülkelerden Halep'e intikal eden tarikatlarla birlikte bu bölgelerden gelen birçok nağme de Halep muvaşşahlarında ve dinî musikisinde yer bulmuştur. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

KAYNAKÇA

¶ Mustafa Aydın. "Muvaşşah". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 32, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006.

¶ "Halep şehrinin İslami dönemdeki somut olmayan kültürel mirası". Kültür Bakanlığı, Suriye 2010.

التراث الثقافي الغير المادي لمدينة حلب في العصور الإسلامية، وزارة الثقافة، سوريا 2010

¶ "Halep Beytü'l-Nağam". Cemil Velaye, Suriye 2008.

حلب بيت النغم ، جميل ولاية، سوريا 2008



DENGBÊJ GELENEĞİ

EMÎN ASLAN

Diyarbakırlı bir *dengbêj*.

Hani nasıl ağzı açık bakakalırsa insan bir ozana,
Tanrılardan öğrenmiştir ozan büyüleyici ezgiler söylemeyi,
Durmadan söylesin, hiç kesmesin ister ölümlüler,
O da sofadaki dinleyicileri işte öyle büyüler.
—Homeros

KÜLTÜR bir toplumun bütün ögelerini barındırır ve bu toplum, mevcut kültür birikiminin enstrümanları sayesinde hafızasını kalıcı hâle getirip 'kendisine has' çeşitli anlatısal formlar oluşturur. Bunlardan biri olan müzik, toplumların kültür inşa süreçlerinin ve hafıza oluşumlarının temel unsurlarındandır. Kültürün alt hafıza katmanı olarak önemli bir konuma sahip olan müzik, birlikte çoğunlukla toplumların 'hafıza-özne' görevini de üstlenip bilinçli ya da bilinçsiz hafızayı kalıcılaştırmada önemli bir rol oynar. Kürt müziğinde önemli bir yeri olan *dengbêj*lik de tarihsel taşıyıcı hafıza konumunu üstlenmiş olup Kürtlerin geçmişinin gündelik, siyasi, tarihî ve sosyolojik ögelerini günümüze taşımıştır. Bu bağlamda Kürt kültürü, yazılı kaynaklardan ziyade sözlü kaynaklar aracılığıyla tarih sahnesinde varlığını devam ettirmiştir. Sözlü kültürün taşıyıcıları olarak *dengbêj*lerin bu noktada etkisi oldukça fazladır.

*Dengbêj*lik, sözlü geleneğin bir ürünü ve tezahürü olduğundan, *dengbêj*liği ya da buna yakın formları sözlü geleneğe sahip diğer birçok toplumda görebilmek mümkündür. Sözlü kültür aktarımında ekseriyetle görülen, duyulan ve deneyimlenen olaylar baz alındığından, Kürtlerde *dengbêj*lik örneğinde olduğu gibi başka toplumlarda da birçok emsal mevcuttur. Bunlara Antik Yunan'da *homerides* ve *rhapsodoi*, Ortaçağ'da Avrupa'da *minstrel*, İngiltere'de *bard,* Fransa'da *troubadour,* Almanya'da *bänkelsänger,* Hindistan'da *guru* ve *harikatha,* Tibet'te *avci*, Tunguzlarda *gilyak,* Türklerde 'ozan' ve 'âşık,' Araplarda *hakavati* ve *kâs/kâssâs*, Farslarda *nakkâl*, 'kıssahan' ve 'şehname-han' örnekleri verilebilir. Birbirinin benzeri olan bu örnek ve tanımlamalar, işlevsel bir yapı olarak birçok kültürde varlık gösterir.

Dengbêj, *deng*(ses) ve *bêj*(söylem) kelimelerinden türetilmiş olup 'sese şekil veren', 'sesi söyleyen' ve 'sesi ileten' anlamlarına gelen bir kelime olarak bilinmektedir. Bu izahat ile beraber, *dengbêj*, olay ve olguları aktaran/söyleyen kişi anlamını taşımaktadır.

Kültür ve tarih koruyuculuğu misyonunu üstlenen *dengbêj*ler, Kürt toplumunun kolektif hafızasını sonraki nesillere ulaştıran bir aktarım mekanizması oluştururlar. *Dengbêj*ler belirli müzikal kaideler çerçevesinde kafiyeli, epizodi oluşturmayacak şekilde, tek enstrümanlarının ses olduğu *kilam*larında[1] savaş, aşk, ağıt, kahramanlık ve etnik ilişkiler gibi toplumsal temaları, gündelik hayatta karşılaştıkları durumları, tarih boyunca toplumda yer edinmiş efsane, masal ve hikayeleri, toplumu derinden sarsan olayları ve toplum eleştirilerini konu edinmişlerdir. Bunların dışında bağlı oldukları aşiretler ve patronajın etkisi ile himayelerinde bulundukları mirleri (beyleri) övüp onların karşılarında duranları yeren *kilam*lar da üretmişlerdir. Bu yüzden her bir *kilam* aynı zamanda tarihî bir belge niteliği taşımaktadır. *Dengbêj*ler bu temaları ve konuları çoğu zaman aynı şekilde aktarmaktan kaçınıp zihinlerinde farklı bir biçimde kurgulayarak kendi üsluplarıyla yeniden yorumlarlar. "Evde kullanılan dilden daha gelişmiştir *dengbêj* dili, *kilam*dan dolayı Kürtlerin doğaya, erkek, çocuk, kadın, doğal ve sosyal olaylar, kavgalar, hayat ve ölüme yaklaşımlarını görebiliriz."

Dilin sosyalleşmesinde önemli bir rol üstlenen *dengbêj*ler, Kürtçe sözlü edebiyatın en iyi temsilcileridir. Bir *dengbêj*in *kilam*ları sözlü bir yapıda şiirsel ve öyküsel olma özelliği de gösterir. Okuması-yazması olmayan ve başka dil bilmeyen *dengbêj*ler, halk dilinin en iyi, en doğru kullanıcıları olmuşlardır. Bu nedenle *dengbêj*lerin dili, yazı dili gibi değildir. *Kilam* olarak adlandırılan bu sözlü yapılar, akılda kalıcı olmayı kolaylaştıran düzenli söz tekrarları ve ölçüler ile oluşturulurlar. Dolayısıyla *dengbêj*in dili ve anlatısı özel bir yapı olarak hafızadan başka bir hafızaya geçmeye odaklıdır ve bu anlamda yazı dilinden ayrışır. "Yazılı edebiyat dili

Van Kadın Sanatçılar Derneği (Komeleya Jinên Dengbêj)
ve derneğin kurucusu Gazîn (1959-2018).



ile sözlü edebiyat dili birçok yönden ayrışırlar. Bu gerçeklik birçok yerde kendini gösterir." Yazılı edebiyat için okuma, yazma, teori, gramer ve yazım kuralları gibi birçok bilgi gerekir, sözlü edebiyat için bunların hiçbiri gerekli değildir. *Dengbêj*ler, bildiklerini, duyduklarını ve yaşadıklarını aktarırlar. Çok şey bilmeye ihtiyaçları olmaz. *Dengbêj*lerin dili, halkın günlük dili olmasına rağmen, *kilam*larda kullanılan zincirleme tamlamalar, uzun cümleler ve kendine has imgeler dilin gelişimini sağlamıştır. "Yazılı edebiyat formel norm ve gramatiğinden, gerçeklikten uzak yapay sözcüklerinden dolayı fazla otoriterdir ve sosyal anlamda üstünlerin dili olur."

*Dengbêj kilam*ları, konuları bakımından farklı kategorilere ayrılırlar. Bu kategorilerde en çok kullanılan formlar şunlardır: *şer* (kahramanlık hikayeleri), *lawik/heyranok* (aşk hikayeleri), *lawij/şîn/zêmar* (ağıt), *payîzok* (sonbahar mevsimi ve bu mevsimin insanlar üzerinde yarattığı halet-i ruhiyeyi ifade eden şarkılar), *biharok* (bahar mevsimini ve bu mevsimin oluşturduğu yeniden diriliş coşkusunu ifade eden şarkılar), *dîlan/dîlok* (düğün ve eğlencelerde söylenen şarkılar), *narînk* (düğünlerde gelin düğün alanına getirilirken gelinin etrafında söylenen şarkılar), *serşo* (düğünlerden önce damadın banyo ve tıraş seremonisi esnasında söylenen şarkılar), *lorîk* (ninni), *şeşbendî* (düğünlerde ve divanlarda karşılıklı atışma şeklinde söylenen şarkılar), *bêrîte* (düğün sonrasında ve kutlamalarda karşılıklı atışma şeklinde söylenen şarkılar), *stranên kar* (hasat yapma, süt sağma, un öğütme gibi işler sırasında söylenen şarkılar).

*Dengbêj*ler bu formları çoğu zaman sadece çıplak sesle söylemelerine rağmen bazen de *kilam*larını bir enstrüman eşliğinde söylemişlerdir. Turabdin[2] bölgesinde rebap/kemençe gibi telli enstrümanlar kullanılırken Serhat bölgesinde *bilûr* (kaval), mey gibi üflemeli enstrümanlar tercih edilmiştir. Bu enstrümanlara ait *kilam*ların, farklı tınılarla renklendirilip güçlendirilmiş olmalarının yanı sıra, *dengbêj*in uzun süren söylemlerinin arasında nefes alma aralıklarını oluşturmak için de kullanıldığı bilinmektedir. Çıplak sesle söyleyen *dengbêj*ler bu nefes alma aralıklarını, kendilerini dinleyen kişilerin, nefes almak gerektiğinde "ahêhêeyy" gibi tınıları çıkararak araya girmeleriyle sağlarlar.

EFSANE *DENGBÊJ* EVDALÊ ZEYNİKÊ

*Dengbêj*lik kültüründe önemli bir yeri olan efsanevi *dengbêj* Evdalê Zeynikê, Yaşar Kemal tarafından Kürtlerin "Homeros"u olarak tanımlanmıştır. Yaşar Kemal, her ikisinin hayatlarının belli dönemlerinde kör olmalarının dışında, Homeros'un Akdeniz ve civar bölgelerini dolaşarak gördüklerini, duyduklarını ve yaşadıklarını kendi formunda harmanlayarak sanatını icra etmesi ve *dengbêj*likte yeni bir tarz oluşturarak etkisini uzun zamanlara yaymasını; Evdalê Zeynikê'nin de gezdiği yerlerde, özellikle Serhat[3] bölgesinde, gördüklerini, duyduklarını ve yaşadıklarını kendine has *dengbêj* formunda yoğurarak aktarması ve geniş kitlelerde etki bırakmasını göz önünde



Dengbêj Silêmanê Dengizî.

bulundurarak bu benzetmeyi yapmıştır. Ses kayıt teknolojilerinin Evdalê Zeynikê'nin yaşadığı coğrafyaya ulaşmaması bizi onun sesini ve *kilam*larını dinleme imkanından mahrum bıraksa da, Evdal'ın güçlü hafızası ve muazzam betimleme yetisiyle oluşturduğu *dengbêj*lik formu, yetiştirdiği *dengbêj*ler ve sesinin ulaştığı insanlarda yarattığı etkilerle günümüze kadar ulaştırılabilmiştir. Kayıtlarına ulaşabildiğimiz idol *dengbêj*lerden Şakiro, Kazo, Şeroyê Biro başta olmak üzere birçok *dengbêj*, Evdal'den büyük ölçüde etkilenmiştir. Evdal'ı bu kadar önemli kılan şüphesiz halkın gelenek, görenek ve hayat biçimini yansıtmayı başarmış saygın biri olmasının yanında *kilam*larında aşk, ölüm, özlem, barış, siyaset ve toplumsal normları konu edinmesi ve buna bağlı olarak topluma onlardan biri olduğunu benimsetmesidir. Uzun süre Sürmeli Mehmed Paşa'nın *dengbêj*liğini yapmıştır. Sürmeli Mehmed Paşa ise gittiği yerlerde, katıldığı savaşlarda ve bulunduğu divanlarda tanık olduğu her olayın *kilam*laştırılıp sonraki nesle aktarılmasını sağlamıştır. Evdalê Zeynikê'nin doğum tarihi tam olarak bilinmese de oğlunun ve onu tanıma şansı yakalayan kişilerin aktarımlarına göre ölüm tarihi 1913'tür.

KÜRTÇE YAYIN YAPAN RADYOLAR VE *DENGBÊJ* EVLERİ

*Dengbêj*lik kültürünün kalıcı olmasını ve daha geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştıran başka bir faktör de Kürtçe yayın yapan radyolardır. Bunların en önemlileri Bağdat (1936) ve Erîvan (1955) radyolarıdır. İletişim ağının düşük olduğu dönemlerde, daha çok lokalde bilinen *dengbêj*ler seslerini bu radyolar sayesinde geniş alanlara duyurup *kilam*larının kaydedilmesini ve sonraki nesillere ulaştırılmasını sağlayabilmişlerdir. Bu *dengbêj* kayıtları, günümüzde Kürt kültürü üzerine çalışmalar yapan birçok araştırmacı için paha biçilmez kaynaklardır. Bu yönleriyle söz konusu radyolar, *dengbêj*lik tarihinde çok önemli bir yere sahiptir.

Modernleşme ile birlikte halk arasında etkisini kaybeden *dengbêj*lik kültürü, şu anda bu sanatı icra eden bireylerin kendi aralarında toplanma ve bu kültürü duymuş ancak tanışamamış kişilerle buluşma misyonuna sahip *dengbêj* evlerinin kurulmasıyla yeniden canlanmaktadır. 2002'de Van'daki "Mala Dengbêjan" örneği ile başlayan farkındalık yaratma girişimi Diyarbakır, Erzurum, Ağrı, Muş, Hakkari ve Cizre Dengbêj Evlerinin açılmasıyla sürmüştür. Z

NOTLAR

1 *Kilam,* Kürt müziğinin temel formlarından biridir. Bazı Kürt aydınları tarafından, Kürt müziğinin bütün formlarını karşılayan isim olarak kullanılır.

2 'Tur abdin'in kelime anlamı 'kulların dağları'dır. Süryani Ortodokslar için önemli bir bölge olup dinî ve kültürel merkezleridir. Coğrafi açıdan Midyat ve Ömerli ilçelerini de içine alarak Mardin, Nusaybin, İdil, Dargeçit ve Hasankeyf arasında kalan dağlık bölgeyi temsil eder.

3 Serhat; Erzurum, Kars, Ardahan, Iğdır, Van, Muş, Bitlis ve Hakkari arasında kalan bölgeyi temsil eder.

KAYNAKÇA

¶ Ali Ağcakulu. "Ortadoğu'da Kürtçe Radyo Yayınları: Erivan Radyosu Örneği (1955-1990)." Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, 2012.

¶ Şerefxan Cizîrî. *Edebiyata Devki û Sosyalîzasyon*. İstanbul: Aram Yayıncılık, 2011.

¶ Serwet Denîz. "Dengbêjî." *W Dergisi* 52 (2016): 40-41.

¶ Yaşar Kaplan. *Kaniya Stranan*. İstanbul: Nûbihar Yayınları, 2015.

¶ Abidin Parıltı. *Dengbêjler Sözün Yazgısı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

EZİDİ MÜZİĞİ

BÜŞRA ERSOY



EZİDİLİK Irak'ın Laleş bölgesinden, doğduğu coğrafyadan uzakta bir hayat sürmektedir. Ezidiler, başta Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesi ile Ermenistan ve Gürcistan'a dağılmışlardır. Türkiye'de Batman, Mardin, Şanlıurfa ve Diyarbakır çevresinde meskun bulunanlar ise köylerinde yaşanan terör olayları ve geçim sıkıntıları nedeni ile Avrupa ülkelerine göç etmişler ve zamanla Türkiye'deki Ezidi köyleri boşalmıştır.

Küçük bir Kürt topluluğu olan Ezidiler, anadilleri ile müziklerini icra etmekte ve ibadetlerini yerine getirmektedirler. Ezidi topluluğu, kendi içerisinde Şeyh, Pir, Murid ve Kavval olarak isimlendirilen dinî kastlara ayrılmakta ve bu şekilde yönetilmektedir. İbadetlerini dışa kapalı bir şekilde ifa eden Ezidiler hakkında şeytana taptıkları yönünde iddialar ileri sürülmüş ve İslam inancına aykırı dinî anlayışları, şeytan hakkındaki farklı görüşleri nedeniyle, Müslüman Kürtler ve diğer halklar arasında 'İslam'dan sapmış topluluk' olarak tanınmışlardır.[1] Bir yaratıcıya inanan Ezidi topluluğunun üyeleri şeytana taptıkları iddiasını reddetmektedirler. Çoğunluğu Irak'ın Musul kenti yakınlarında bulunan Laleş bölgesinde yaşayan Ezidiler, ibadetlerini de genellikle bu vadide gerçekleştirmektedirler. Yol göstericileri olarak gördükleri Şeyh Adi bin Müsafir'in mezarının da adı geçen vadide olması, söz konusu bölgeyi Ezidilerin inanç merkezi hâline getirmiştir.

Ezidilere göre müzik, hayatın başlangıcından bu yana vardır.[2] Ezidi inancında da müziğin köklü bir geçmişe sahip olduğundan bahsetmek mümkündür. Ezidi dinî metinleri, sözlü ve görsel olarak ibadetlerde icra edilen 'kavl' ve 'beyt' olmak üzere iki türdür. *Mushaf-ı Reş* ve *Kitabü'l-Cilve* adlarını taşıyan Ezidiliğin iki kutsal kitabı 'kavl' ve 'beyt'lerin dinî ayinlerde icrasını farz olarak göstermektedir. Ezidiler, özellikle dinî bayramlarda ve cenaze törenlerinde, dinî müzik icracıları olan 'kavvallar' tarafından söylenip çalınan 'kavl'ler eşliğinde ibadetlerini gerçekleştirmektedirler. 'Kavl'ler, 'kutsal saz' addedilen def ve şibab eşliğinde söylenir.[3]

Kelime olarak 'kavil', 'söz', 'deyiş', 'ilahi' ve 'hikaye' anlamlarına gelen 'kavl'; Tanrı'yı ve kutsal varlıkları övmek, inanca katkıda ve hizmette bulunmuş şahsiyetlerin deneyimlerini anlatmak için yazılmış şiirlerdir.[4] Bunlar kadar kutsal sayılmayan ve sosyal ve ahlaki konuları işleyen 'beyt'ler ise dinî öykü olarak tanımlanmaktadır.[5] Bunlar da Ezidi inancının bir parçasıdır. 'Kavl'ler def ve şibab sazları çalınarak okunurken 'beyt'ler –istisnai birkaç 'beyt' hariç- kutsal sazlar kullanılmadan okunur. 'Kavl'lerin birçoğu makamlıdır, bazısı ise bölümüne göre dua şeklinde okunur. Def ve şibab ile çalınanların yanı sıra "Cindi'nin Beyti (Beyta Cindî)" gibi makamla okunan istisnai 'beyt'ler de mevcuttur.[6]

Ezidilerde her kastın bir görevi vardır. Dinî müzik icracısı için kullanılan kavval kelimesi, 'deyiş söyleyen kimse' anlamına gelir. Kast sisteminde kavvallar, şeyh ve pirlerden sonra gelirler ve bu düzeye ulaşabilmek için küçük yaşlardan itibaren çok ciddi bir eğitimden geçerler. Ruhban sınıfının en faal üyeleri olan kavvallar, kutsal sayılan def ve şibabı çalarlar.[7]



Ezidi inancına göre kainatta olup biten her şey belirli bir akış ve ritim ile sürekli olarak tekrarlanmaktadır.[8] Bu anlayışta ölen kişinin ruhunun, iyi bir insansa iyi bir bedende, kötü bir insansa kötü bir bedende, hatta kötü bir hayvan bedeninde yaşayacağına inanılır. Baş melek olduğuna inanılan Melek Tavus'un, Şeyh Adi'nin bedenine girerek yeryüzünde görünmesi de bu döngünün simgesel bir aktarımıdır. Ezidi dinî musikisinin türlerinden olan sema, yukarıda ifade edilen döngünün hem görsel hem de müziksel açıdan yansımasıdır. Sema töreninde def ve şibab çalınarak 'kavl'ler eşliğinde başta Melek Tavus olmak üzere altı büyük melek tasvir edilir. Bu tasvirde Tanrı'ya ve Melek Tavus'a ulaşma söz konusudur.[9] Ezidiler hacı olmak için Laleş'teki Şeyh Adi mabedini ziyaret eder ve burada Cumai Bayramını kutlarlar. Bu bayramda, sema töreni ve dinî müzik kapsamlı biçimde icra edilir.

Ezidilerin geleneksel müziği, Müslüman Kürtlerin müzikleri ile benzerlik göstermektedir. Ezidilerin 'kavl' ve 'beyt' dışında söyledikleri ezgilere ise *kilam* ve *stran* denir. Bu iki tür, Ezidi sözlü kültürünün önemli kaynaklarıdır. Bunları söyleyen Ezidi icracılar, *dengbêj* ve *stranbêj* olarak adlandırılır.[10] Bunlar herhangi bir kasttan olabilirler. Ezidi olmayan Kürt topluluklarında da *kilam* ve *stran* okuyan kişiler bu şekilde adlandırılmaktadır.

*Dengbêj*ler daha çok yazanı belli olmayan *kilam*ları seslendirirken *stranbêj*ler daha güncel ve yazanı belli *stran*ları icra ederler. *Stranbêj*ler çoğu zaman enstrüman eşliğinde, *dengbêj*ler ise genellikle çıplak sesle eserlerini icra ederler. Bazı bölgelerde *dengbêj*lere mey ya da duduk eşlik etmektedir.[11] *Dengbêj*lerin kaval çaldığı ya da kaval ve bağlama eşliğinde söyledikleri de vâkidir.

*Dengbêj*lerin seslendirdiği eserler, daha uzun solukludur. *Kilam* söylenirken mey ya da duduk sadece bir notadan ses verir; bu şekilde dem tutma, icracının detone olmasını engellemeye yöneliktir. Eğer *dengbêj*e iki enstrüman eşlik ediyorsa bir enstrüman dem tutarken diğeri *dengbêj*in durduğu yerlerde ara nağmeler yapar.[12]

Belirgin dinî ve kültürel ayrımlara rağmen geleneksel Ezidi müziği ile Müslüman Kürtlerin eserleri arasında fark görülmemektedir. Son yıllarda ise birbirini tekrar eden, elektro bağlama gibi tek bir enstrüman çalınarak icra edilen, müziği kısır döngü içerisine sokan arabesk şarkılar üretilmektedir. Ezidi geleneksel müziğini icra eden *dengbêj* ve *stranbêj*lerin yok olması hâlinde Ezidi müziğinin sadece dinî müzik olarak 'kavl' ve 'beyt'lerde yaşayacağı anlaşılmaktadır. Z

NOTLAR

1 Ufuk Gülsoy, "Sıra Dışı Bir Dini Topluluk: Osmanlı Yezidileri, XIX. ve XX. Yüzyıllar," *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 7 (2002): 131.

2 Sabiha Banu Yalkut, *Melek Tavus'un Halkı Ezidiler,* çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 71

3 Xanna Omerxalî, Kovan Xankî, Abdullah Keskin, ed., *Analîza Qewlên Êzdıyan*, İstanbul: Avesta, 2009. s. 20.

4 Amed Gökçen, *Kadim Bir Nefes: Ezidi Ağıtları,* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 71.

5 Philip G. Kreyenbroek, Xelîl Cindî Reşow, Abdullah Keskin, ed., *Tanrı ve Şeyh Adi Kusursuzdur: Yezidi Tarihinden Kutsal Şiirler ve Dinsel Anlatılar.* çev. İbrahim Bingöl, İstanbul: Avesta, 2011.

6 Gökçen, age, s. 81-87.

7 Austen Henry Layard, Abdullah Keskin, ed., *Ninova ve Kalıntıları: Kürdistan'ın Keldani Hıristiyanları, Yezidiler ya da Şeytana Tapanların Ülkesine Bir Gezi, Eski Asur'un Töre ve Sanatlarının Araştırılması*, çev. Zafer Avşar, İstanbul: Avesta, 2000, s. 211.

8 Yalkut, age, s. 68.

9 Cenk Güray, "Semah Kavramını Devir Nazeriyesi Üzerinden Anlamak: Aynayı Tuttum Yüzüme," *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu.* Ankara, 2018, s. 623.

10 ve 11 Gökçen, age, s. 94.

12 Gökçen, age, s. 94-95.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Kavvali müziğinin modernleşmesinde

NUSRET FATİH ALİ HAN AİLESİ

CEVHER SARIGÜL



KAVVALİ müziği, sufi müziğinin Hindistan altkıtasında ve Pakistan'da yaygınlık kazanmış bir türüdür. Kavvali terimi 'söz' anlamındaki Arapça 'kavl' kelimesinden türetilmiştir. 'Kavval' (vokal icracı), bu sözleri tekrarlayan, dinleyicilere sözlü aktarım yoluyla bilgilerini arttırmaları veya ruhi bakımdan arınmaları için aracı görevi ifa eden kişidir.Tasavvufta müzik, ruhun inanç açısından geliştirilmesinde teşvik edici işlev görmektedir. Bu noktadan bakıldığında müzik, yaklaştıran ve ileriye götürebilen bir iletişim aracı olarak algılanmıştır. Bütün inanç sistemlerinde tasavvufi uygulamaların tematik alt metni; kalbin ve ruhun metafizik meseleleri ile ilgilenir. Müzik; anlam, değer, tutum ve duyguları iletmenin çok karmaşık bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Karmaşık ve geleneksel bir uygulama ağına bağlı olan ve kendi kültür ikliminden çok fazla uzaklaşmayan Kavvali müziği, özellikle Mevlana'dan etkilenmiştir.

700 yıllık geçmişe sahip olduğu ileri sürülen Kavvali geleneğinde sadakat, sevgi ve adanmışlık ön plandadır. Dinî bilinç ya da kutsallık anlayışına göre müzik ile dansı mezceden topluluklar, birbirlerinden çok farklı şekillerde ortaya çıkmışlardır. İcralar bazen tempolu, yürük veya coşkulu olabiliyorken kimi zaman da kültürel ortam ve inanç normları sebebiyle dingin, temposuz bir biçimde ve sessizlik içerisinde yürütülür. Kavvali müziğinin de genellikle dinî olmak üzere çoğunlukla sufi anlayış ekseninde kalarak hadislerden ve 12 İmam, Kerbela, Ehlibeyt gibi unsurlardan beslendiği görülmektedir.

Kavvali müziğinin icra alanları, kimi zaman kapalı, kimi zaman ise öğretinin dışındaki gruplarca da paylaşılan merasimlerdir. Özellikle sömürge sonrası süreçte Kavvali icrasında kullanılan enstrümanlar zenginleşmiştir.

1983 yılında Peter Gabriel, Nusret Fatih Ali Han'ı, dolayısıyla Kavvali müziğini Batı'ya tanıttı ve bütün dünya müzik festivallerinde, üniversite konser salonlarında Kavvali müziği icra edilir oldu. Klasik bir Kavvali şarkısında *harmonium*, tabla, el çırpma (alkış) gibi enstrümanlar kullanılırken Batı ile tanışma sonrasında elektronik müzik ve enstrümanlar da çembere katıldı. Kavvali müziği, öncelikle 'etnomüzik' oluşu sebebiyle Batılı müzik araştırmacılarının ajandalarında yer buldu.

Fatih Ali Han ailesi, dünya çapındaki ilk konserleri sayılan resitali 1985 yılında Londra'da verir. Böylece sonu gelmeyecek konser ve turneler döneminin kapısı aralanır. Nusret Fatih Ali Han orkestrasının Batıda layıkıyla tanınması, 1980'lerin ortalarında Peter Gabriel ile müştereken yürütülen müzik çalışmalarına dayanır. Bunun sonrasında Kavvali ses evreni, bazı önemli film müziklerinde ve albümlerde yer bulur. Bunda, farklı inançlara ait performansların dünyada itibar görmeye başlamasının da payı vardır.

Bu süreçten sonra Nusret Fatih Ali Han ailesinin, Kavvali müziğini dünya müzik platformlarına taşımasıyla bu müzik daha da popüler hâle gelir. Ailenin özellikle sömürge sonrası süreçte ortaya çıkması, pek çok araştırmaya konu olmasını netice vermiş ve adeta Kavvali müziğini dünya repertuvarına taşımıştır. Fatih Ali Han ailesi, Londra'ya taşınmış, müziklerinde ise bir mecra değişimi gerçekleşmiştir.

Grubun hayattaki tek üyesi Rahat Fatih Ali Han, yeni bir Kavvali evreni oluşturmuş ve Kavvali müziğini yeniden tanımlamıştır. Rahat Fatih Ali Han, babası Faruk Ali Han ve amcası Nusret Fatih Ali Han'ın vefatlarının ardından Kavvali müziğini kendine has bir üslupla ve modern olarak icra etmiş ve Batı'nın enstrümanlarını kullanarak kendi ifadesiyle "Kavvali'yi 21. yüzyılda sürdüren" son temsilci unvanını almaya hak kazanmıştır. Bugün Pakistan'da Kavvali şarkıları söyleyen aileler mevcuttur; fakat onlar da kültür endüstrisine uyum sağlamak zorunda kalmış ve geleneksel Kavvali'den uzaklaşmışlardır.

Rahat Fatih Ali Han, katıldığı birçok festivalde, büyük konser salonlarında Kavvali söylediğini ifade ediyorsa da inanç, mekan, zaman, dinleyici açısından değerlendirildiğinde onun klasik Kavvali müziğini temsil ettiğini söylemek zordur. Onun müziğinde ancak bir dönüşümden, melezleşmeden söz edilebilir.

Kavvali müziğinde yer alan ritim dünyası, yapı, sözler; bu inanç öğretisini ve tasavvuf yolunu keşfetmede temeldir. Süreç içerisinde Kavvali'nin bağlam ve performansının kabul edilmesini, ne şekilde değiştiğini, Rahat Fatih Ali Han gibi icracılarda görmek mümkündür. Kavvali müziği, erkek egemen bir faaliyettir: Sufi rehber, vokal icracılar, el çırpanlar, enstrümanistler ve dinleyicilerin hepsi erkektir. Kavvali icrası, erkek-kadın etkileşimini önlemek için cinsiyete göre ayrıştırılmıştır. Günümüzde eğlence endüstrisi zemininde, Kavvali müziğinde artık bu tarz kurallar takip edilmemektedir.

Nusret Fatih Ali Han ailesinin eşsiz stili, Kavvali'nin mevcut formundan çok uzaklaşmamıştır. Kavvali şarkıları tipik olarak *harmonium* ve tabla ile çalınan, Türk müziğindeki peşrevleri hatırlatan kısa enstrümantal introlarla başlamaktadır. İcra devam ederken performansın seyrini tayin eden ana vokaller, *raga* ile veya eserin tonal yapısını oluşturan melodik çizgilerle girizgah yaparlar. Bu esnada giriş mısraları okunur. Bu mısralar, okunan eserden değildir, tematik olarak eserle ilişkili şarkılardan performansa taşınır. Daha sonra melodi, *raga* yapısıyla doğaçlamaya doğru sürüklenir. Bu doğaçlamalar, ruh âleminin kapısını aralar ve dinleyiciyi bir yolculuğa çıkarır.

Vokal doğaçlamalarından sonra şarkının ritmik bölümü başlar. Tabla ve *dholak* adlı vurmalı çalgılar, icra trafiğini hareketlendirdikçe korodakiler el çırparak destek olurlar. Mısralar, ana vokal ve yardımcı vokaller tarafından seslendirilirken yardımcı vokaller doğaçlama terennümlerde bulunurlar. Bu safhada süre çok önem arz etmektedir. Güfte uzun olduğu için kontrol her zaman ana vokaldedir. Form olarak bu tarz parçaların en az iki, en çok beş bölümden oluştuğu görülür.

Yüzyıllar boyunca Müslüman veya gayrımüslim, adanmışlık hissine sahip olanlar tarafından icra edilen Kavvali'nin, kitle iletişim araçlarının her yere ulaşmasıyla birlikte medya organlarına verilecek görüntüleri için bazı kurallar getirilmiştir.

Kavvali, inancın mahiyeti gereği kutsal amaçlarla oluşturulmuş bir yapıdır. Kavvali müziğinin Bollywood sektörüne yerleşen ve kemikleşen popülarize



Nusret Fatih Ali Han, 2017 BBC Music Day Blue Plaque konseri.

formu, içerdiği kontrast bakımından dikkat çekicidir. Özellikle Nusret Fatih Ali Han'dan itibaren süregelen popülaritesiyle birlikte Kavvali müziğinin film sektörüne tamamen dâhil olduğu görülmektedir. Kavvali müziğinin, geleneksel cemaat formundan modern popa kadar analizi yapıldığında, tasavvuf geleneği dâhilinde ve belirlenen ilke ve amaçlar doğrultusunda ilerlemediği görülür.

Adanmışlık mı, zevk mi? Kavvali müziği; filmler, albümler ve büyük konser salonları aracılığıyla iletişim tarzını ve inanç bağlamını değiştirerek, amacından ve geleneksel icra alanlarından uzaklaşmıştır. Sanatçının ses kayıt kalitesine ve okuyucunun tarzına bağlı olarak dinleyici kitlesinin ayrılması, dinleyici ve sanatçı arasındaki etkileşimin de zayıfladığını göstermektedir.

Dinleyici ve sanatçı arasındaki ruh hâline bağlı olarak doğaçlama yapılmasına izin veren geribildirimleri önleyen kapalı bir sistem oluşmuş, bu sebeple dengeler bozulmuş, kitle iletişim araçları inanç müziğini eğlence endüstrisine dönüştürmüştür. Kavvali müziğinin kayıtlı versiyonlarındaki zaman sorunu da dinleyicilerin ulaşabileceği derinliği sınırlandırmaktadır.

Kavvali icrası, geleneksel enstrümanlara ve kinestetik bir şekilde hareket etmeye uygun standart bir oturma düzenine göre ve bir grup şarkıcıyı içerecek şekilde yapılandırıldı. Rahat Fatih Ali Han örneğinde ise film müziklerinde, popüler konserlerde doğaçlama vücut hareketleri ve irticalî söyleyiş tarzının yerini abartılı bir takım kinestetik hareketlerin aldığını görmekteyiz. Adanmışlığın, coşkulu bir biçimde ve adeta bir *rock* yıldızı koreografisiyle yeniden paketlendiği anlaşılıyor. Rahat Fatih Ali Han'ın "Tumhe Dillagi" adlı şarkısının, youtube platformunda 145 milyon kez tıklanması ve 847 bin beğeni alması bunun kanıtıdır. Şarkının videosunun ise herhangi bir Pakistan dizisinden hikayelerle dolu olduğu görülmektedir. Aynı videoda ayrıca Kavvali müziğinin entelektüellerin toplantılarında icra edildiği, Kavvali dekor anatomisinin melezlendiği anlaşılmaktadır. Dekorun dışında Kavvali söyleyiş tarzı, enstrümantasyon, ayrıca videonun, Kavvali adanmışlık müziğinden uzak bir görünüm sergileyen aktörü Rahat Fatih Ali Han'ın, müziğini "21. Yüzyılın Kavvalisi" olarak tanımlaması, hibritizm ve modernleşme kavramları bağlamında düşünülmelidir. Burada geleneksel Kavvali ilkeleriyle tam bir zıtlık söz konusudur.

Geleneksel uygulamada yer alan kişilerin sahiciliği hapşırma ve benzeri dürtülerle ortaya çıkarken Rahat Fatih Ali Han'ın yapay performanslarla dolu bir görünüm sergileyen tarzı, geleneksel Kavvali'den uzaktır. Kavvali'nin bu yeni ve popüler versiyonu ayrıca diğer müzikal türleri ve teknolojik enstrümanları da kullanan, kadınları da müziğe dâhil eden bir kimlik dönüşümüne uğramıştır. Z

KAYNAKÇA

¶ "Dünya Forum: Kavvaliler / Mistik evrenin müzisyenleri" https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/12/24/dunya-forum-kavvaliler-mistik-evrenin-muzisyenleri/ (Erişim tarihi: 21 Aralık 2019)

¶ "Geleneksel Kavvali Müziğinin Ustası Nusret Fatih Ali Han ve Kavvali Üzerine" http://www.musikidergisi.net/?p=1772 (Erişim tarihi: 6 Ocak 2020)

¶ http://selcukkupcuk.blogspot.com/2008/01/nusret-fatih-ali-han-dounun-kadim-ses.html

¶ Orhan Hançerlioğlu. "Dünya İnançları Sözlüğü." İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

¶ "Rahat Fateh Ali Khan Röpörtajı" https://www.emis.com/php/search/doc?dcid=636776787&ebsco=1? (Erişim tarihi: 17 Kasım 2019)

¶ Regula Burckhardt Qureshi. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Cambridge University Press, 1999.

¶ Shemeem Burney Abbas. *The Female Voice in Sufi Ritual: Devotional Practices of Pakistan and India*. Texas: Texas University Press, 2002.

¶ "Sufi Müzik Dünyasında Dünyasında Yolculuk: Nusret Fateh Ali Khan Müzik Dünyasında Yolculuk", http://muzik.stereomecmuasi.com/2013/12/sufi-muzik-dunyasnda-yolculuk-nusrat.html?m=1 (Erişim Tarihi: 21 Aralık 2019)

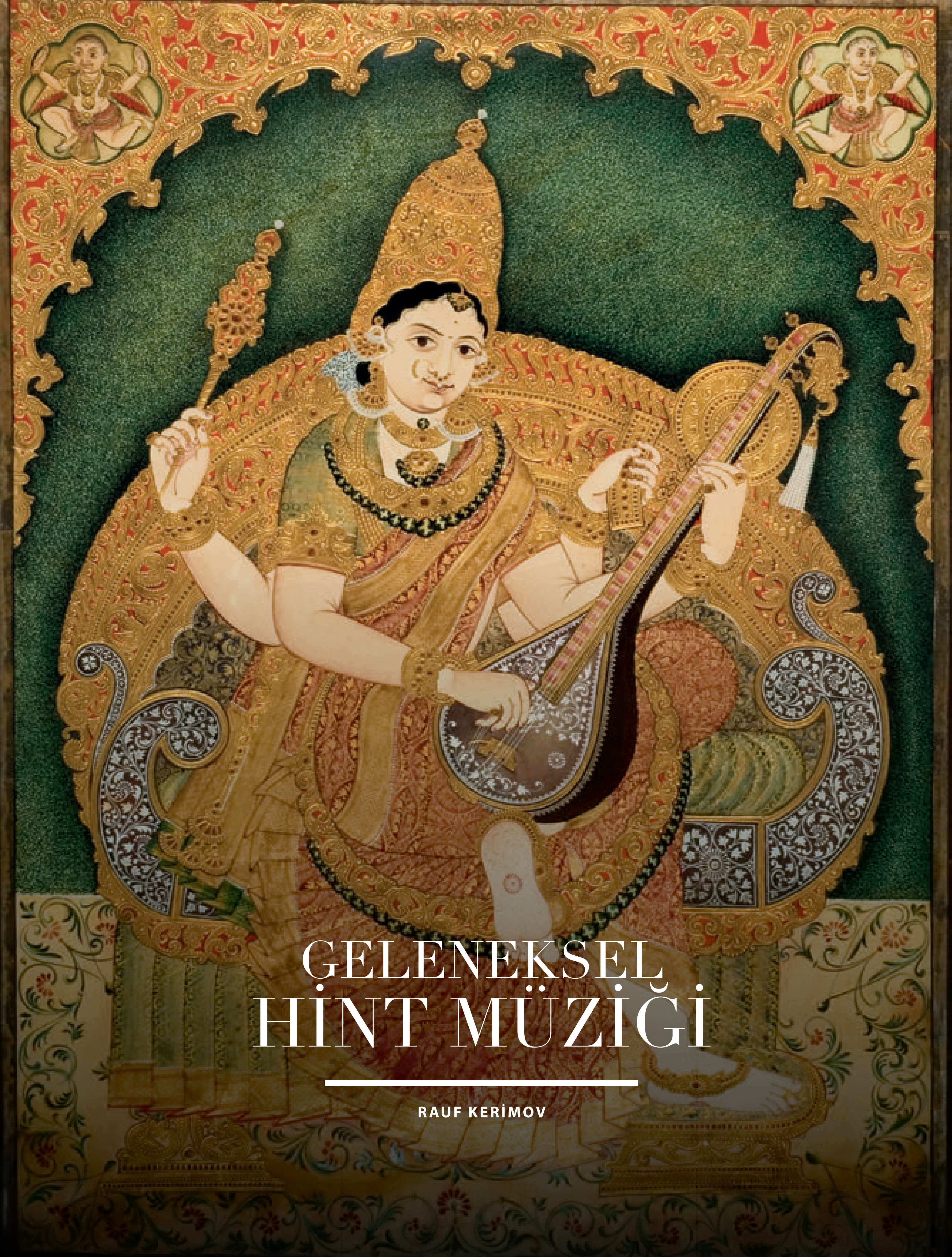
Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

‘Renk katmak, heyecan ve teessür’ manalarına gelen ‘raga’ kelimesi psişik bakımdan Hintli dinleyicinin kulağında makam tasavvurunu oluşturur. Yani musikînin makamı eski Yunan’da olduğu gibi zâtî özelliklere sahiptir. Bir nağmeyi okumak ya da bir melodiyi çalmaktan maksat, günlük yaşantıdaki ıztırapları tekrar etmek değil, bedende, ruhta, insanda ve tabiatta özel heyecan ve teessürleri beyan ve tahrik etmektir. Her raga günün ve gecenin bir saatine bağlıdır ve ancak o zaman en iyi şekilde okunabilir. .. Şimdi bu musikînin neden daha da iyileştirilemeyeceğini görüyoruz. Çokseslilik kuralları doğrultusunda musikînin oturduğu platformu parçalayarak sadece başka bir melodi elde etmiş oluruz. Yani şarkının kendi özgürlüğü ile rekabet halinde olacak başka bir dünya oluştururuz. Böylece musikînin temel taşları sayılan huzur ve sükûnu yok etmiş oluruz. Bu da hanendenin amacına ters düşer.

Golamrizâ Evânî

Hikmat wa Hunar-i Manawiyi

Çeviri: Mehmet Kanar



GELENEKSEL HİNT MÜZİĞİ

RAUF KERİMOV

Saraswati (Sanskritçe: सरस्वती)
Hinduizm'deki üç büyük tanrıçadan biri.

KÖKENİ Hindu tapınaklarındaki *Vedik* ilahilerine uzanan Hint müziği, tarihin en gelişmiş melodik müzik sistemlerinden birine sahiptir ve bu niteliğini günümüze kadar koruyabilmiştir. Kutsal metinlerin yazıldığı dört *Veda*'dan üçüncüsü *Samaveda*'da kurban törenleri esnasında söylenen ilahiler, Hint müziğinin temeli sayılmaktadır.[1]

Din menşeli olması sebebiyle Hint müziğinde estetik ile dinî düşünce birbirinden ayrılmaz.[2] Yapılan çalışmalar, Hintlilerin eski çağlarda, müzikal sesin yüksekliği, gücü, ölçüsü, süresi ve yedi ses dizimi hakkında bilgisi olduğunu ortaya koymuştur.[3] Fakat Hint müziğinde nota yazım sistemi olmadığından bu müzik geleneği yüzyıllar boyunca halk arasında kayıt altına alınmadan ağızdan ağza aktarılmış ve bu sebeple erken müzik mirasının büyük çoğunluğu geri dönüşümsüz şekilde kaybolmuştur.

Hint müzik tarihi hakkındaki ilk önemli yazılı kaynak, bilgin *Bharata Muni* tarafından MÖ 2. yüzyıl ile MS 2. yüzyıl arasında yazıldığı tahmin edilen *Nātyaśāstra* adlı eserdir.[4] Klasik müzik geleneği prensipleri üzerine kurulu bu eser, bir tiyatro ortamında müziğin varlığı, müzik icracısı tarafından duyguların canlandırılması gibi birçok konuyu kapsamaktadır. Eserde aktörlerin sahnedeki davranışları ve hareketleri, oyun sırasında kullanılan kıyafet türleri, oyuna giriş ve çıkış yöntemleri, provalar, müzisyen gruplarının düzeni gibi birçok dramatik sanat tekniği tartışılmaktadır.[5] Müzikle ilgili bölümde ses aralıkları, mikro aralıklar, perdeler, ritim ve tempo kuramlarının yanı sıra çeşitli müzik aletlerinin değişik çalış teknikleri de açıklanmaktadır. Hint müziğinin anahtar kavramı olan *raga*[6] ilk defa bu kitapla tanıtılmıştır.[7]

Hint kültürünün çok etnikli, çok dilli ve çok kültürlü yapısı onun müziğine de yansımıştır. Hindistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan kabilelerin müzikleri ve dansları müzik kültürünün oluşmasında büyük rol oynamış,[8] temeli kabile müziğine dayanan basit ezgiler zaman içinde halk şarkılarına dönüşmüştür. Diğer yandan Orta Asya coğrafyası müzik geleneklerinin etkisiyle yeni tarzlar oluşmuştur. Yüzyıllar süren kültürler arası etkileşimler sonucu Kuzey Hindistan (Hindustani) ve Güney Hindistan (Carnatac) adında iki farklı müzik geleneği teşekkül etmiştir. Pek çok ortak özelliği bulunan bu iki gelenek, farklı tarzlar barındırmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren her iki gelenek paralel biçimde eserlere yansımaya başlar.[8] İki gelenek arasındaki temel fark, Hindustani tarzının çoğunlukla doğaçlama, Carnatac tarzının ise beste biçiminde olmasıdır. Bölgelerin *raga* modelleri de birbirinden farklıdır; Hindustani müziğinde daha çok doğaçlama yapılırken Carnatac geleneğinde *raga*lar beste metni ile daha yakından uyum sağlar. Hindustani *raga*ları günün belirli saatlerinde seslendirildiği halde Carnatac *raga*ları için böyle bir kaide yoktur.[9] Ayrıca kuzeyde müzik gelenekleri sürekli gelişirken güneyde bütünlük korunmaya çalışılır.[10]

Hindistan'da olduğu kadar Pakistan ve Bangladeş'te de yaygın olan Hindustani geleneğinin oluşumu MÖ 3000 yıllarına kadar uzanır.[11] Doğaçlama yoluyla icra edilen ve *raga* ve *tala*lardan oluşan Hint müziği,[12] genellikle bu müziğin simgesi olan *tabla* çalgısıyla desteklenir. Sık kullanılan bir diğer çalgı ise arka fonda dem tutarak monoton 'derin ses' sağlayan *tanpura*dır.[13] İnsan sesi için mükemmel bir altyapı oluşturarak sesin yüksekliğini tutmaya yardımcı olan bu telli çalgı, kuzeyde çok popülerdir. Akordu her bir *raga*ya göre özel olarak ayarlanan *tanpura*yı, üstad solistin öğrencisi çalar. Rama ve Krishna tanrılarına adanmış aşk ve doğa konuları ile ilişkili dinî ilahiler Hindustani müzik için karakteristiktir.[14] 13-14. yüzyıllarda müzik geleneğine göre şekillenen ve Babür İmparatorluğu döneminde daha da gelişen bu gelenekte, Fars kültürünün etkisi açıkça görülmektedir. Bir yandan belirli ölçüde Arap ve İran müziği etkisi altında olan Hint müziğinde, karakteristik özelliklerini yansıtan *khyal*, *ram*, *thumri*, *dhrupad*, *dhamar* gibi çok sayıda müzik formu da gelişmiştir.[15] *Sitar*, *sarod*, *tanpura*, *bansuri*, *shehnay*, *sarangi* ve *tabla* Hindustani müziğine özgü çalgılardandır.[16]

Kuzeye göre Hindistan'ın güneyi, daha az oranda farklı kültürlerin etkisinde kalmıştır. Bu nedenle tutkunları onun kuzey müziğine göre daha 'saf' olduğunu iddia ederler. Carnatac müzik geleneği tapınak ritüelleri kadar Hinduizm ile de yakından ilişkilidir. Bu geleneğin izleri, 1-2. yüzyıllar civarında izlenebilmektedir. Carnatac tarzını sistematize eden isim ise şair, müzik kuramcısı ve sanatçı Purandaradasa'dır (1480-1564).[17] Bu müziğin gözde çalgıları *venu*, *gottuvadyam*, *veena*, *mridangam*, *kanjira*, *ghatam* ve kemandır.[18]

Carnatac tarzının en önemli kompozisyon şekli, dinî şarkı formu *kriti*dir. Ses sanatçısı, *kriti*ye başlamadan önce genellikle *alapana* denen kısa bir doğaçlama yapar.[19] *Kriti*; *pallavi*, *anupallavi*, *charanam* adlı üç bölümden oluşur. *Charanam* genellikle *anupallavi*nin izlerini taşır, son satırda ise besteci veya *mudra*nın kimliğine işaret edilir.[20]

Hint müziğinde zaman zaman 'ezgi' ya da 'hava' anlamlarına gelen *raga*, çekirdek ezginin geleneksel kurallara dayalı doğaçlama yoluyla genişletilmiş ve süslenmiş melodisidir. Her ne kadar Hint müziği makam müziği karakterine sahipse de *raga*ların Orta Doğu ve Uzak Doğu müziğindeki makamlar, melodiler ve bestelerle karıştırılmaması gerekir. *Raga*, yedi notalı tam oktav içinde *arohana* ve *avarohana* denen beşli-altılı döngüler ve bunların kombinasyonlarından oluşan, kendine özgü çıkıcı ve inici dizisiyle hassas, zarif ve estetik bir melodidir.[21] Bazı *raga*larda yedi çıkıcı sesin tamamı kullanılmaz.[22]

Melodik sistemin temel unsurlarından sayılan uyum ve uyumsuzluk teorisi Hint müziğinde *vadi*, *samvadi*, *vivadi* ve *anuvadi* terimleriyle ifade edilir. Bunlar Batı müziğindeki *sesli*, *uyumlu*, *uyumsuz* ve *yarım kafiye* kavramlarının karşılığıdır.[23] Her bir *raga*daki ana nota *vadi* (kral), ikinci önemde nota *samvadi* (bakan), yardımcı nota *anuvadi* (asistan) ve uyumsuz son nota *vivadi* (düşman) olarak tanımlanır.[24] *Raga*nın ruha zevk vermesi için sadece notalara ve müzik süslemelerine değil aynı zamanda her *raga*ya mahsus duyguların hissedilmesine ve maneviyata da ihtiyaç vardır.[25]

Raga yapısı birkaç önemli elementten oluşmaktadır. Bu karmaşık yapının ilkin elementi olan *nada*, metafizik ve fiziksel sesleri temsil eden bir kav-

Rauf Kerimov'un "Geleneksel Hint Müziğinin Yapısı" (*Avrasya İncelemeleri Dergisi* (AVİD) II/2 (2013): 305-321) makalesinden alınmıştır.



Tanpura. Geleneksel Hint müziği enstrümanı. 1735 tarihli minyatür. The Met.

ram olmakla birlikte aynı zamanda manevi ve felsefi çağrışım yapar. Eski *Vedik* metinlerinde dünyada iki tür ses olduğundan bahsedilir. Bunlardan biri, göksel kürelere yakın üst, temiz hava tabakası olan eter titreşimidir. Sadece çok aydın yogilerin duyabileceği bu ses *anahata nad* ya da 'sessiz ses' olarak adlandırılır. Bu ses bazen Pisagor'un *Kürelerin Armonisi* eserindeki 'evrenin sesi' ile kıyaslanır. Diğer ses türü olan *ahata nad*, atmosferin yere yakın hava tabakası titreşiminden doğan 'duyulan ses'tir. Bu terim, bizim doğada duyduğumuz veya ürettiğimiz müzikal olan ya da olmayan sesler için kullanılır.[26]

Hint müziği geleneğinde *raga*ların farklı ruh hâllerine sebep olduğuna dair yaygın bir inanış mevcuttur.

Hint müziği *saptak* olarak adlandırılan yedi notalı ses dizisinden oluşur. Dizimin ana notası 'sa,' her defasında müzisyenin psikoduygusal durumuna, gün, mevsim, mekan ve seyirci kitlesine göre belirlenir.

*Raga*da tam ve yarım ses perdelerine *swara*, yorumcu ve dinleyici üzerinde duygusal ve psikolojik etkiler yaratan anlayışa *rasa* denir. Hint sanatının temeli olan müzik, dans, tiyatro ve şiirde dokuz ruh hâli (*nava rasa*) vardır: *shringar* (erotik), *haysa* (mizahi), *karuna* (patetik), *raudra* (öfkeli), *veera* (cesur), *bhayanaka* (korkak), *bibhatsa* (nefret dolu), *adbhuta* (meraklı) ve *shanta* (sakin). Bunlar, Hint estetiğinin temelindeki dokuz ana duygudur. Bu duygulardan birini belirleyen bir *raga*da icracı, duygu ve düşünceleri ne kadar uyumlu şekilde ifade ederse müzik de bir o kadar etkileyici olur.

Hint felsefesine göre dünyada hiçbir şey sebepsiz yere oluşmaz. Bu düşünceden hareketle sesler de günün farklı zaman dilimleriyle ilişkilendirilir. Dolayısıyla kimi *raga*ların sabah, kimilerinin de akşam saatlerinde çalınması daha uygun görülmektedir.[27] Hint müziğinde müzisyenin için bulunduğu ortamı, eserin icra zamanını, kendisinin ve izleyicilerin ruh hâlini dikkate alması önemlidir.[28]

Temel *raga*lar takımını oluşturan *melakarta* sistemi, Carnatac müzik geleneğine özgüdür. *Melakarta*, 72 *raga*dan oluşur. 16. yüzyılda ünlü müzik bilimcisi Venkatamakhi tarafından hazırlanan[29] bu sistem, *janaka* ve *thai* adlı üretici *raga*ların fonksiyonlarını net bir şekilde göstermektedir.[30] *Hindustani* müzik geleneğinde ise Carnatac *melakarta*



Raga Dipak. Dağınık bir Ragamala el yazmasından. 1745. Yale University Art Gallery.

sisteminden farklı olarak *thaat* düzeni kullanılır. Burada 72 raga yerine, sadece 10 *thaat* (*Bilawal*, *Khamaj*, *Kafi*, *Asavari*, *Bhairavi*, *Bhairav*, *Kalyan*, *Marva*, *Purvi*, *Todi*)[31] yer almaktadır.[32]

Harika melodilere sahip *raga*lar *tala*[33] denen ritmik şekiller eşliğinde icra edilir. Temel ritmik kombinasyonlar oluşturan *tala*ların müzik stillerine göre değişen farklı metrik biçimleri mevcuttur.[34] *Tala*, bir eserin nabzıdır.

Hint müziği, nezih süslemelere ve zengin ses renklerine eğilimlidir. Bu müzikte bir çalgıdan mükemmel derecede basit ses elde etmek mümkün değildir. Bu bakımdan Hint müziği desenleri çeşitli melodik süslemeler (*gamak*) gerektirir. Bu tarz bir icra tekniği ancak uygulamalı olarak öğrenilir. Zira hiçbir nota yazısı Hint müziğinin melodi hattındaki nüansları ve süslemeleri tam olarak gösteremez. *Gamak*lar çalgılarda telleri titreştirme veya teller üzerinde parmağı kaydırma (*glissando*) yoluyla elde edilir. Sanatçı *raga* ve *tala* seçtikten sonra tema üzerinden doğaçlama yapmaya başlar. Eserlerin nota yazısı olmadığından aynı performansı tekrarlamak mümkün değildir. Her parça, her seferinde farklı seslendirilir. Dışarıdan anlaşılmaz gibi görünen Hint müziğini algılamak, uzmanları için oldukça zevkli ve keyiflidir. Z

NOTLAR

1 Ravi Shankar, "Vospriyatie İndiyskoy Klassiçeskoy Muzyki", *İndii* III/84 (1985): 28-36.

2 Bigamudre Chaitanya Deva, *Indian Music,* New Delhi: Taylor & Francis, 1995, s. 4.

3 Suresh Narayanan, *Carnatic Music,* Suvarnaraagam, 2007, s. 32.

4 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction,* Routledge 2002, s. 156.

5 Śarmmā Vi. Es, *Kunchan Nampyar: Makers of Indian Literature,* New Delhi: Sahitya Akademi, 2000, s. 16.

6 Sanskritçe 'renk, ruh hâli' anlamına gelen *raga* sözü, bir melodinin üstüne kurulu beş ve daha fazla notadan oluşan melodik modlardır.

7 Svetlana Ryzhakova, *İndiyskiy tanez. İskustvo preobrajeniya,* Moskova: Russian State University for the Humanities Press, 2004, s. 8.

8 Neil Sorrell, Ram Narayan, *Indian Music in Performance: A Practical Introduction,* Manchester University Press, 1980, s. 4.

9 Peter Lavezzoli, *The Dawn of Indian Music in the West: Bhairavi,* New York-London: Continuum International Publishing Group, 2006, s. 17.

10 Reginald Massey, Jamila Massey, *The Music of India,* New Delhi: Abhinav Publications, 1996, s. 101.

15 Deva, age, s. 2.

11, 12, 13, 14, 16 Ryzhakova, age, s. 23.

17 Dutta Madhumita, *Let's Know Music and Musical Instruments of India,* New Delhi: Star Publications, 2008, s. 38.

18 Ryzhakova, age, s. 23.

19 Terry E. Miller, Andrew C. Shahriari, *World Music: A Global Journey,* Taylor & Francis, 2008, s. 109.

20 Kartaşova Tatyana, "Upshastriya Kak İntegralniy Fenomen Muzikalnoy Kulturi Severnoy i Yujnoy İndii", Doktora Tezi, Tchaikovcкy Moskova Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, 2010.

21, 22 Massey Reginald, age, s. 101.

23 Jairazbhoy, "Factors Underlying Important Notes in North Indian Music", *Ethnomusicology* XVI/1 (1972): 63-81.

24 Delia Lucia L. Panisseni, *India: Passport to Love,* New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 1999, s. 215.

27 Deva, age, s. 19.

25, 26, 28 Shankar, agm.

29, 30 Kumar, age, s. 5.

31 Sujan Rane, *Learning Hindustani Classical Vocal Music,* Xlibris, 2011, s. 58.

32 Jeff Todd Titon, vd., *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples,* Wadsworth Publish, Cengage Learning, 2009, s. 199.

33 'El çırpmak' anlamındadır.

34 Elisabeth May, *Musics of Many Cultures: An Introduction,* Berkeley-Los Angeles-London: UC Press, 1983, s. 101.



AFRİKA MÜZİK EVRENİ

HASAN NİYAZİ TURA

YALNIZ yeraltı ve yerüstü kaynaklarıyla değil, müzik ve dans kültürüyle de zengin ve cömert bir kıtadır Afrika. Bu özellikleriyle sömürgeci Batılı güçlerin doymak bilmez iştahlarının her zaman hedefinde olmuştur. Batılılar, Afrika kıtasının yalnızca ele geçirdikleri devasa doğal kaynaklarını değil, insanlık tarihinin yüzkarası köle ticaretiyle yurtlarından kopardıkları Afrikalı insan gücünü de emelleri uğruna pervasızca kullanmışlar; kıtanın meyvelerinden bencilce istifade etmişlerdir. Ne tuhaftır ki bugün Batı medeniyetine mal edilen *caz*, *blues* gibi müzik türlerinin kökeninde aslında Afrikalı insanlar ve onların müzikleri yatmaktadır.

Afrika müziği belki de insanlık tarihiyle yaşıttır, desek abartmış olmayız. Tarih öncesi çağlarda müzik ve dansın Afrika insanının hayatında yeri olduğunu gösteren arkeolojik deliller mevcuttur. Bu deliller arasında 1956 yılında Cezayir'de Fransız etnolog Henri Lhote'un, sonradan UNESCO dünya tarihî mirası listesine alınan, Tassili n'Ajjer yaylasında bulduğu kaya resmi, neredeyse 8 bin yıl önce yaşamış avcıların bugün aynı topraklarda yaşayan torunları gibi bir müzik ve dans kültürüne sahip olduğunu düşündürmesiyle öne çıkmaktadır.

6 bin yıl öncesine uzanan kadim Mısır medeniyetinde müziğin önemli bir yere sahip olduğunu, arkeolojik kazılarda bulunan çalgılardan ve tapınak duvarlarındaki resimlerden görmek mümkündür. Müziğin kullanım alanı, rahiplerin halkla beraber dans ederek tapındıkları gizemli ayinlerden, gündelik hayatta özellikle kadınların dansla şarkıyı birleştirdikleri eğlence müziklerine kadar uzanmaktadır. Sümer medeniyetiyle alışverişinden ötürü Mezopotamya kültürüyle pek çok ortak özellikleri olan Mısır müziğinde kullanılan çalgılar da büyük çeşitlilik göstermektedir: Flüt, üçgen arp, kitara, darbuka, sistrum ve su orgu, oldukça ileri bir müzik yaşantısının varlığının göstergesidir ve günümüzdeki çalgıların geçmişleri hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Ayrıca, Yunan felsefesinde müzik ile ilgili, seslerin birbirlerine nispetlerini hesaplayıp tespit etmek gibi en önemli araştırmaları yapan Pisagor'un bu bilgileri Mısır'daki Menfis Tapınağından edindiği ileri sürülmektedir.

Müslüman medeniyet tarihinin zirvesinde, Endülüs Emevi Sarayının müzisyeni ve belki de günümüz İspanyol müziği flamenkonun temellerini attığı düşünülebilecek Ziryâb (Ebü'l-Hasen Alî b. Nâfi', ö. 852) da, Halife Harun Reşid döneminde Bağdat'tan ayrılıp Endülüs'e vardığı yolculuk zarfında evvela Kahire'de, sonra da dönemin bütün âlim ve filozoflarının toplandığı, Müslümanlarca büyük önemi haiz, bir çekim merkezi olan Kayrevan'da (bugün Tunus'ta) bulunmuş ve sanatını geliştirmiştir.

Günümüzde Batılı müzikbilimcileri, Kuzey Afrika'da yerleşik İslam medeniyetinin müziğini Arap kültürüne ait saymakta ve bu memleketlerin müziklerini, her ne kadar Afrika'ya mahsus özelliklerin Arap kültürü ile harmanlanmış olduğu gerçeğini kabul etseler de genel olarak kıta müziğinden hariç tutmaktadırlar. Mamafih bu yaklaşım, Müslüman Kuzey Afrika ülkelerinin asırlarca huzur içinde yaşadıkları Osmanlı medeniyetinden koparılıp sömürgeci Batılı güçlerin boyunduruğuna girdikleri ve millî varlıklarını baskı ve dayatmalara karşı müzikle sürdürdükleri gerçeği karşısında anlamını yitirmektedir. Özellikle Cezayirli şarkıcı Raşid Taha ile, *rai* müzik türünün temsilcilerinden Halid Hacı İbrahim, ya da sahnelerde bilinen adıyla Khaled, kayda değerdir. Yine aynı şekilde ülkesinde bir millî kahraman sayılan Mısırlı şarkıcı Ümmü Gülsüm'ü (1898-1975) de yeri gelmişken anmak gerekir. Tunuslu müzisyen ve müzikbilimci Salah el-Mehdi (1925-2014) de müzikbilim alanında anılması gereken saygın bir müzisyendir.

Kuzey Afrika'yı geçip kıtanın Sahra Çölünden Ümit Burnuna kadar geri kalanına baktığımızda, hepimizin hayalinde sanki bu dev coğrafyada her şeyiyle aynı, yekpare bir Afrika kültürü olduğu düşüncesi canlanıyor, değil mi? Oysa, aslında sömürgeci Batılıların zaptettikleri toprakların yerlilerini yok saymalarından kaynaklanan bu yekparelikten sıyrılıp araştırmaların sonuçlarına göz attığımızda, kıtanın öyle zannedildiği gibi homojen bir kültüre sahip olmadığını görebiliyoruz. Birbirinden kilometrelerce uzakta yer alan Sahraaltı Afrika ile Güney Afrika'da benzer müzik türlerinin bulunması, aslında sadece buralarda yaşayan ve 700'ün üstünde farklı lisan konuşan toplumların müziksel köklerinin Afrika'ya ait olmasının değil; zaman içinde farklı gelenek, örf ve âdetlerin gerek ticaret gerekse de savaşlar sonucu iç içe geçmesinin neticesidir ve bu akraba müzik gelenekleri, Batılı veya Doğulu diğer toplumlardan rahatlıkla ayırt edilebilecek büyük bir aileyi oluşturur.

Afrika toplumlarının müziklerindeki çeşitliliğin, çevre koşulları ve tarihlerinin izlediği seyirdeki farklılıklar başta olmak üzere çok sayıda sebepleri vardır. Savanlarda yaşayanların kültürleriyle ormanlarda yaşayanlarınki çok farklı olsa da bu toplumlar izole değildirler, birbirleriyle kültürel alışverişleri vardır. Bu etkileşime ve iç içe geçmeye çarpıcı bir örnek olarak, Afrika kökenli bir çalgı olup günümüzde klasik Batı müziği senfoni orkestralarının içinde yerini pekiştirmiş ksilofonun Nijer-Kongo dil ailesi boyunca batıdan doğuya kıta boyunca uzanan kullanım

Uluslararası Marimba ve Steelpan Festivali. The Citizen.



alanı gösterilebilir. Aynı biçimde, isimleri benzer şekilleri farklı veya tam tersi, isimleri farklı şekilleri aynı müzik türlerine kıta boyunca rastlamak mümkündür. Sözgelimi, Gana'nın savaşçı kabilelerinin *asafo* adını verdikleri müzikli savaş dansına, ülkenin başka bölgelerinde başka isimle rastlanabiliyor veya ülkenin kuzeyinde görülen *jongo* türü, Benin'de, hatta kimi komşu Müslüman toplumlarda da *kete*, *katanto* vb. isimler verilerek icra edilebiliyor.

Yeri gelmişken Afrika müziğinde dansı yok saymanın abes olduğunu belirtmemiz gerekir. Müzik hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın mutlaka dans ile birlikte sergilenmektedir. Bunun sonucunda Afrika müziğinde ritmik unsurlar güçlenip gelişerek adeta bir ritmik çok seslilik oluşturmuştur.

Afrika müziğinde ritimden sonra söz edilecek en önemli unsurlardan biri de kullanılan çalgılardır. İlk bakışta Afrika müziğini sadece davullardan ibaret sanmak kolayca düşülebilecek bir hatadır. Afrikalıların kullandıkları müzik aletleri çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir ve tarihsel kökleri çok eskilere dayanır. Örneğin tarih öncesi çağlarda avcıların ok atmak için kullandıkları yayların, aslında ilk önce müzik aleti olarak tasarlandıklarını düşünen bilimadamlarının sayısı az değildir. Kıtaya özgü *enanga* (veya *ennanga*), *kundi* gibi yerel arplerin bu yaylardan türediği söylenebilir. Ayrıca Sahraaltı Afrika'nın en dikkat çekici çalgıları Kamerun ve Orta Afrika Cumhuriyetinde *ennedi* adıyla rastlanan arplerdir.

Günümüzde kullanılan pek çok vurmalı çalgının kökeni Afrika'ya uzanır. *Mbila, gyil, balafon, silimba* gibi çalgılar ksilofonun Afrikalı atalarıdır.

Afrika çalgılarını dört ana grupta toplamak mümkündür:

1. Kendinden tınlayan çalgılar (*idiophone*): Yapıldıkları malzeme itibariyle başka bir malzemeye ihtiyaç olmaksızın ses üretebilen yarık davul, çıngırak gibi yalnızca sabit ses çıkaran çalgılar, kıtanın hemen tamamına yayılmıştır. Aynı yapı özelliklerinde olup melodi de çalınabildiği için parmak piyanosu olarak bilinen *mbira dza vadzimu, kangobela, kalimba* gibi çalgılar da Batılılarca *lamellaphone* olarak sınıflandırılır. Bunların yanı sıra yukarıda bahsettiğimiz tahta ve kemikten yapılan ksilofon çeşitleri, *marimba* adıyla Güney ve Doğu Afrika'da, *balo* (veya *balafon*) adıyla Batı Afrika, *baan* olarak Burkina Faso'da ve *amadinda* (veya *akadinda*) adıyla Uganda'da görülür.

2. Telli çalgılar: Yukarıda anılan başta *enanga* olmak üzere muhtelif arpler ile müzikal yaylar, lirler, kemanlar, lavtalar, kanunlar bu sınıfta sayılabilir.

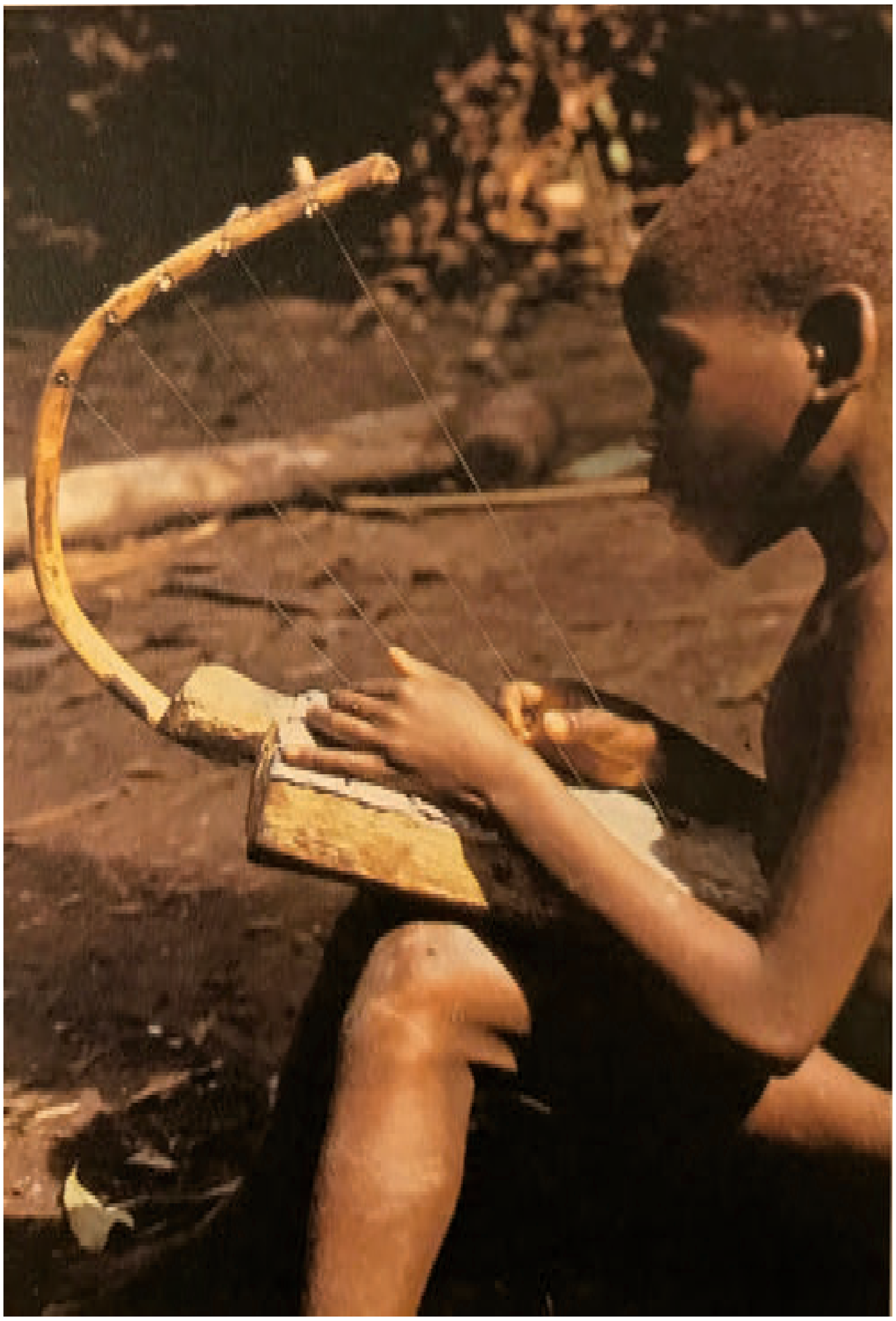
3. Nefesli çalgılar: Kavallar, düdükler, kamışlı zurnalar, borular ve boynuzlar, örneğin hayvan boynuzundan yapılan *k'afo*, metal borudan yapılan *kakaki*, 2010 yılında Güney Afrika Dünya

Kupasında hepimizin tanıdığı, sabit bir ses çıkaran *vuvuzela* gibi.

4. Zarlı çalgılar ve vurmalı çalgılar: Gövdeleri deri ile kaplı, el ile vurularak çalınan davullardır. Gövdelerinin şekilleri itibariyle genellikle kum saati, kadeh ve kazan şeklinde olmak üzere üçe ayrılan bu çalgılar ritmik özellikleriyle Afrika müziğinin kalbini oluşturur.

Günümüzde Afrika'nın şehirleşmiş bölgelerinde ortaya çıkıp gelişen müzik tarzlarından da bahsetmek yerinde olacaktır. Malili Ali İbrahim Farka Touré, Salif Keïta ve aslen Gineli olup müzik öğrenmek için geldiği Mali'de Keïta ile birlikte çalışıp onun halefi olan Mory Kanté ile Toumani Diabaté, Mali'den yetişen en ünlü Afrikalı müzisyenler arasında ilk akla gelenlerdir. Baaba Maal, Ismaël Lô (Senegal) ve Ayub Ogada (Kenya) çalışmalarıyla öne çıkan diğer Afrikalı müzisyenler arasındadır.

Müziğin Afrika siyasi hayatında etkin rol oynadığı belki de en çarpıcı örnek Güney Afrika'da karşımıza çıkar. 20. yüzyıl boyunca ülkedeki beyaz azınlığın Afrikalı çoğunluğa baskı ve dayatma ile uyguladığı insanlık dışı *apartheid* rejimine karşı direnişte müzik en ön sırada yerini almıştır. 1950'lerden 1990'lara değin uzanan ve Vuyisile Mini –zorba *apartheid* rejimi tarafından idam edilmiştir–, Miriam Makeba, Abdullah İbrahim gibi müzisyenlerle bayraklaşan ve yerel halk için manevi değeri büyük olan bu müzikle protesto geleneği, bugün yine yerel halk tarafından beyaz azınlığın mahallelerinde sergilenerek sürdürülmektedir. Z



KAYNAKÇA

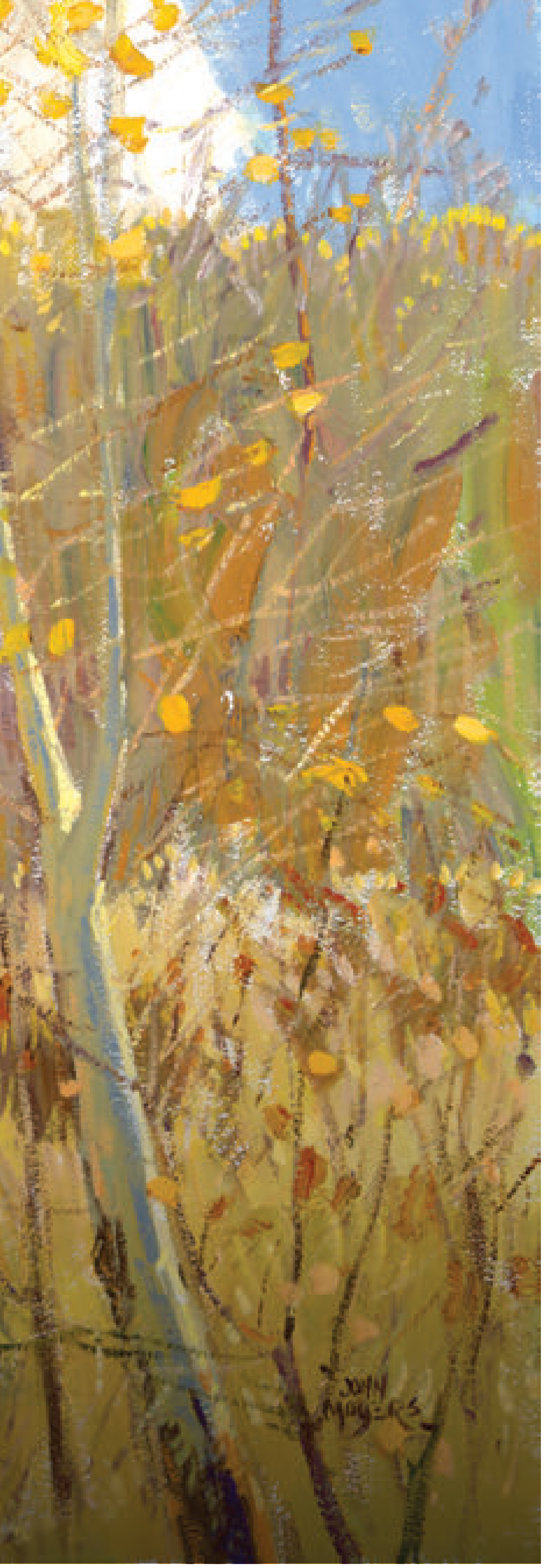
¶ Fazlı Arslan, Fatih Erkoçoğlu. "Ziryâb." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* https://islamansiklopedisi.org.tr/ziryab
¶ Yalçın Çetinkaya. "Siyah Afrika'nın Beyaz Müzikleri." *Yeni Şafak* (19 Haziran 2016) https://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcincetinkaya/siyah-afrikaunin-beyaz-muzikleri-2029811
¶ Joseph Hanson Kwabena Nketia. *The Music of Africa.* New York: W.W. Norton & Company, 1974.
¶ Donald Keith Robotham, Gerhard Kubik. "African Music." *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/art/African-music
¶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Oxford University Press. 1. Cilt "Afrika" maddesi.



CHEROKEE YERLİLERİ VE MÜZİK

FEDERICA NARDELLA

John Moyers. Bir mevsimin sonu.



İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN : GÜLER DOĞAN AVERBEK

MÜZİK, Cherokee toplumunun hayatında önemli bir yere sahiptir. Bu toplum, müziğe; ayinlerde hazır bulunan dinleyicilere olduğu kadar ayin dışı dinleyicilere de intikal eden mühim ruhani bir güç atfeder. Müzik; eğlendirmek, iyileştirmek, tefekkür etmek, ibadet etmek, hayatı ve gelenekleri kutlamak, toplum değerlerini yüceltmek için icra edilir. Müzik ayrıca geçit törenleri için veya kur yapmak gibi tamamen kişisel olan ilişkiler açısından tezyinî bir unsur, bir araçtır. Hatta müzik, ortak karar almada, anlaşmazlıkları gidermede yardımcı unsurdur.[1] Bunlara ilaveten Cherokee toplumunda müzik büyük ölçüde, eskiden olduğu gibi bugün de dilin korunması ve sonraki nesillere aktarılmasında merkezî role sahiptir.

Özellikle yerli olan ve tehlike altında bulunan kültürler söz konusu olduğunda, Cherokee yerlilerinin dillerini şarkı aracılığıyla koruma tecrübesi, müziğin ve dilin kimliği şekillendirme ve sürdürmedeki etkisini kanıtlamaktadır. Cherokee toplumunun, devraldığı mirası gururla müdafaa ettiği süreçte şarkıların hayati önemde olduğu çok açık... Müzik, dilin yabancılara öğretilmesinde bir araç olduğu kadar kabilenin değişime zorlandığı ve yeni çevrelere uyum sağlamak durumunda bırakıldığı dönemde, kimliğin ve değerlerin korunmasına da yardımcı... Cherokee dili bu sebeple her biri ayrı bir hikayeye sahip olan kelimeleri ile, bestelerini veya şarkılarını bir kelimenin özgün anlamına ithaf etmeyi tercih eden müzisyenlere ve icracılara sürekli ilham kaynağı oluyor. "Cherokee heceleme sistemi" olarak isimlendirilen yöntem ise Cherokee dilinde yazılan Hıristiyan ilahilerinin bulunduğu yazmalar yoluyla müziğin korunmasında çok mühim görev ifa etmiş.[2]

CHEROKEE'SLER KİMDİR?

1540'ta Avrupalı Hernando de Soto'nun keşif görevinde yaşanan ilk temas esnasında Cherokee halkı, asırlardır Georgia, South Carolina, North Carolina, Tennessee ve Alabama'yı kuşatan bölgede yaşamaktaydı. 18. yüzyılda Avrupalılarla ticaret ve evlilik yaygın hâle geldi. Toprakları üzerinde Cherokee hâkimiyetini kabul eden İngiliz yerleşimcilerle bazı anlaşmalar imzalandı, bazen de Cherokee'ler, kendi topraklarını koruyabilmek için Avrupalı yerleşimci gruplar arasındaki çekişmelerde taraf oldular. Fakat 1838-1839 yıllarında atalarının topraklarından acı verici ve zoraki bir şekilde çıkarılarak Oklahoma'daki "Yerli Bölgesi"ne gönderildiler. Kentucky, Illinois, Tennessee, Mississippi, Arkansas ve Missouri olmak üzere altı eyaleti kapsayan ve 4000 hayata mâl olan bu 16.000 kişilik yürüyüş, Cherokee'ler için travmatik bir tecrübeydi.[3] Bu acılı güzergaha "Gözyaşı Yolu" adını verdiler.

Cherokee'ler bugün, üç farklı grup olarak hayatlarını idame ettiriyorlar: Kuzeydoğu Oklahoma'da yaşayan Cherokee Toplumu ile Cherokee Yerlileri Birleşik Keetoowah Topluluğu ve Kuzey Carolina'da yaşayan Cherokee Yerlileri Doğu Topluluğu. Bu yazı ise ilhamını Oklahoma merkezli Cherokee topluluğu üyeleri ile kurulan kişisel münasebetten alıyor. Kendine ait bir yönetimi ve yargı sistemi bulunan kabile, geleneklerini yüceltme ve koruma konusunda çok duyarlı bir tutuma sahip olsa da hem birey olarak hem Cherokee kültürünün mirasçıları olarak hassas bir kendini keşfetme sürecine tâbi olan genç üyelerine parlak

gelecek vaadediyor. Cherokee dilini öğrenme ve öğretme amacıyla programlar yürütülüyor, topluluğun *online* dil öğrenme portalında canlı ve *online* dersler veriliyor.[4]

CHEROKEE DİLİ VE MÜZİK KÜLTÜRÜ

Kuyumcu ve bilge Sequoyah, 1821'de senelerdir geliştirmekte olduğu yazı sistemini ilan etti. Bu "Cherokee heceleme sistemi" olarak adlandırılan bir yöntemdi. Harfler yerine heceleri temsil eden karakterlere dayanan sistem, kabile tarafından beş yıl gibi kısa bir sürede benimsendi ve halk okuma yazmayı öğrendi. "Cherokee heceleme sistemi," toplum üyelerinin kimliklerini tayin eden unsurlardan biri hâline geldi. Tıpkı yazı sisteminde olduğu gibi burada da nesilden nesle sözel olarak aktarılanlar, kayda geçirildi. Herbir hece basitçe sesleri iletmekten ziyade manaları naklettiği için bu sistem sayesinde eski bilginin kaybolması sorunu ve intibak sağlama konusundaki riskler bertaraf edildi, Cherokee'lerin etraflarındaki dünyaya karşı hassasiyetlerini dile getirmelerine ve bu dünyayı anlamalarına imkan sağlandı. Topluluğun üzerine titrediği bu sistemi korumak ve nakledilmesini sağlamak için çok çaba sarfedildi. Görünüşe bakılırsa müziğin işlevi de bunun aynısıydı.

Cherokee sanatçısı Matthew Anderson'ın ailesi nesillerdir müzik ve sanatla içiçe: "Ailem kayıtlara göre nesillerdir şarkıcı. Sixkiller'lar ve Hummingbird'ler de kayıtlara göre nesillerdir hikaye anlatıcıları, sanatçılar, şifacılar, öğretmenler ve şarkıcılar yetiştiriyor." Anderson ise icracı: "Her iki büyükannemle de şarkı söylemiş olmak, benim için bir ayrıcalıktır. Kilise şarkılarını anadilimizde söylerdik. Zorunlu göç öncesinde geleneksel şarkılarımızı söylüyorduk ve bu geleneği bugüne kadar yaşattık." Oklahoma, Tahlequah'ta bulunan Cherokee Arts Center ve Spider Gallery'de çalışan sanatçı, öğretmen ve araştırmacı Anderson'a göre "Cherokee müziği, mütemadiyen gelişen, yaşayan ve değişen dilimiz gibi... Ayin kökenli eski ritimlerin ve melodilerin etkisi, bugün çocuklara dilimizi öğretmek için kullandığımız ninni ve şarkılarda görülebiliyor. Cherokee halkı her zaman, müziğin de değişimiyle birlikte yeni tarzlara hoşgörüyle yaklaşmış ve temel değerlerimizle uyumluğu olduğu müddetçe yeni olanı benimsemiştir." Anderson, geçmişini koruduğu kadar zamanını ve geleceğini de şekillendirebilecek pek çok yeniliğe açık olan bir kültürü tarif ediyor. Dil ve müzik, devamlılık içinde değişim sürecinin hayati kısmını teşkil ediyor. Şarkıların, Cherokee'lerin dillerini canlı tutmada ve yabancı misyonerlere konuşmayı öğretmede nasıl yardımcı olduğunu tafsilatlı bir biçimde anlatıyor: "Müziğimizin neşvünema bulduğu güzergah, dört kısımdan oluşan armoni iken misyonerler bizim şarkılarımızı sevdiler ve bazılarını ilahilere dönüştürdüler. Şarkıların bölümlerini söylemeyi öğrenirken Cherokee dilini konuşmayı da öğrendiler."

CHEROKEE MİLLÎ HAZİNESİ TOMMY WILDCAT

Anderson, Cherokee müziğinin 'yaşayan bir şey' olduğunu vurguluyor ve bu müziğin "diğer anadillerle, dünya müziğiyle, Moravyalıların ve diğer dinlerin etkileriyle harmanlanmış halkımız kadar çeşitli" olduğunu ileri sürüyor. Müziğe atfedilen bu 'yaşayan' kalite olma durumu, özellikle saygın Cherokee müzisyeni Tommy Wildcat'in çalışmalarında gözlemlenebilir. Flüt de çalan Wildcat şarkıcı, bestekâr, *stomp* dansı lideri ve araştırmacıdır. Geleneksel sözlü repertuvarı babasından öğrenmiş ve bunu albümlere kaydet-

Tommy Wildcat





miştir. *Cherokee Phoenix* için gazeteci Kenlea Henson tarafından gerçekleştirilen bir röportajında Wildcat, Cherokee dilindeki kelimelerin beste açısından önemini vurguluyor. 2017'de çıkardığı "Donadagohv'i" ("Tekrar görüşelim") adlı albümünde yer alan bütün şarkı adlarının kendisi için özel anlam ifade eden Cherokee dilinde kelimeler ve ibarelerden oluştuğunu, niyetinin her biri ilham kaynağı olan bu kelimeleri ve kullanımlarını yaymak olduğunu söylüyor. *"Osda"* adlı şarkısı için şöyle diyor: "*Osda*, 'iyi' veya 'hoş'tan daha fazlasıdır. Daha genç olanlarımız, büyüklerden *osda* kelimesini işittiğinde iyi bir şey yaptıklarını veya kendileri hakkında harika bir şey olduğunu düşünürler."[5]

Tommy Wildcat'in kelimeleri, dil ve şarkı metinlerinin birbirlerine nasıl ilham kaynağı olduklarını ve birbirlerini nasıl muhafaza ettiklerini gösteren gizli ilişkiyi ortaya sermektedir. Bu, içinde bulunduğu toplumlardaki yeri ve yerleşimi konusunda sürekli müzakere hâlinde olan yerli kültürlerin hayatında büyük öneme sahiptir. Wildcat çalışmalarıyla Cherokee'nin sanat ve kültür mirasının, Cherokee dışı toplumlarda olduğu kadar yetişme çağında bu mirastan habersiz olan Cherokeeler arasında da bilinmesini amaçlıyor.

KÜLTÜRÜ KORUYAN DİL, DİLİ KORUYAN MÜZİK

Müzik ve dil, Cherokee kabilesinin hayatında merkezî bir yere sahip... Dil, kimliğe sıkı sıkıya bağlı... Özellikle zoraki göçe ve yabancı yerleşim yerlerine uyum sürecine tâbi tutulan Cherokeeler örneğinde dil, asırlar boyunca hayatta kalma, direnme ve kendi kaderini tayin etme aracı...

Heceleme sistemi ise kabilenin basın dünyasına (gazeteler) girmesini mümkün kıldığı kadar dinî asimilasyon da dâhil olmak üzere kendi kimliğini muhafaza ederek yabancı bir kültüre evrilme sürecine direnmesine de imkan sundu. Hıristiyanlığın kutsal metinlerinin tercüme edilmesi ve Cherokee heceleme sistemiyle yazıya geçirilmesiyle birlikte kabile, Amerika'nın maruz kaldığı Avrupa sömürgeciliğinde kendi yerini yeniden belirledi.

Heceleme sisteminin kullanımı ve dilin kendini idame ettirmesi, müzik repertuvarının da nakledilmesini ve hatta kurtarılmasını sağladı. Hıristiyan ilahilerini ihtiva eden bu malzeme, Hıristiyanlığın Cherokee halkı ile ilişkisini ve sürekli geçmişle, gelecekle, geleneklerle ve yeniliklerle müzakere eden bir kabile olarak hayatlarındaki rolünü göstermektedir.

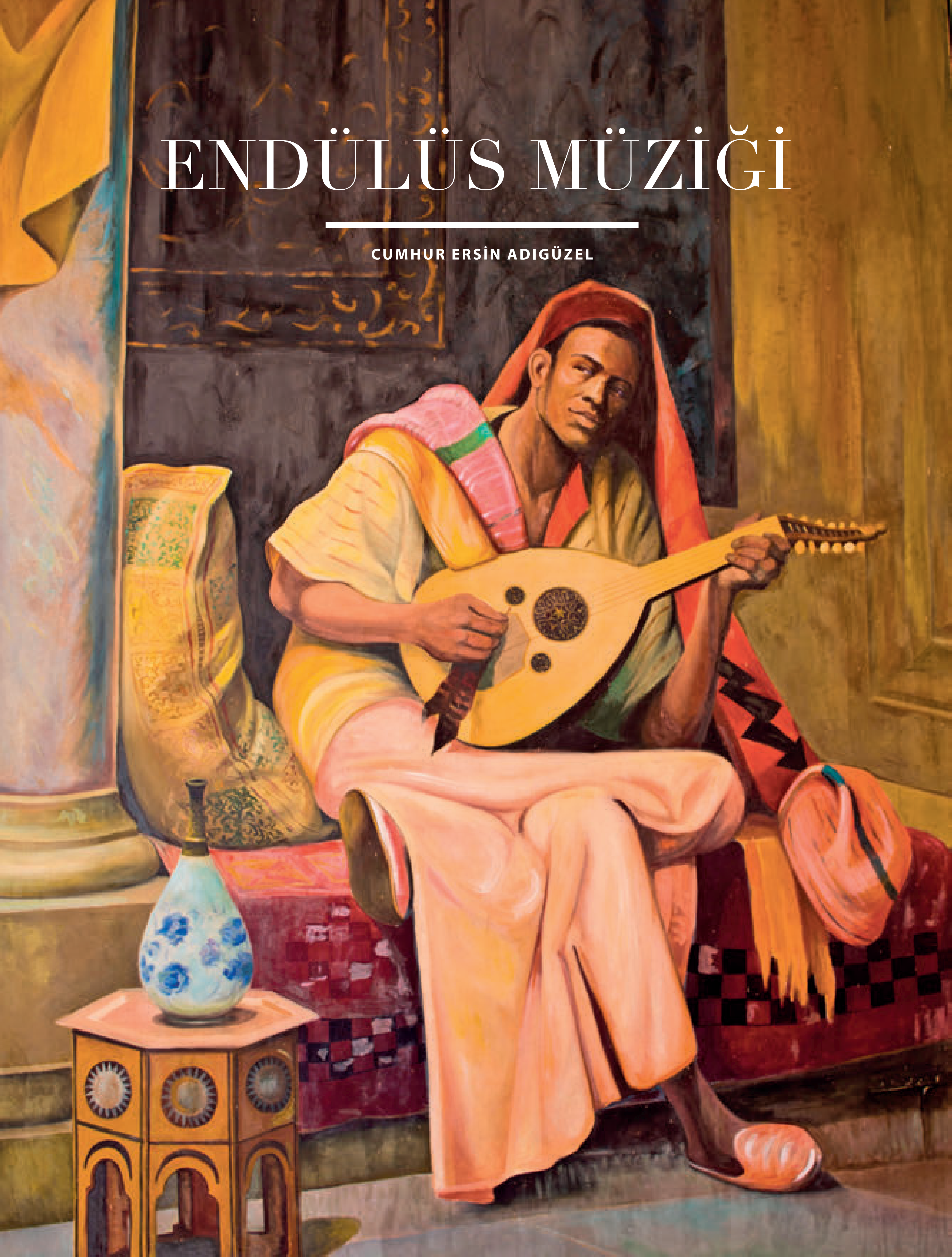
Netice olarak müzik bir kez daha, özellikle şarkılarla kimliği şekillendiren ve dinleyenlere kimliklerini hatırlatan bir güç olarak ortaya çıkıyor. Müzik ayrıca belirli kelimeleri ve ibareleri yaygınlaştırarak sahip olduğu mirası koruma ve sürdürme görevini üstlenirken yabancıları, Cherokee gibi çok karmaşık ve sofistike bir dilin güzelliğini keşfetmeye davet ediyor.

NOTLAR

1 ve **2** artifactsjournal.missouri.edu sitesi içinde kısa URL: shorturl.at/iqsPY
3 cherokee.org sitesi içinde kısa URL: shorturl.at/lmVWZ
4 https://learn.cherokee.org/
5 cherokeephoenix.org sitesi içinde kısa URL: shorturl.at/afuAV

ENDÜLÜS MÜZİĞİ

CUMHUR ERSİN ADIGÜZEL



Ludwig Deutsch. Müzisyen.

İSLAM'IN doğuşunu takip eden yüzyıldan itibaren fethedilen bölgelere yerleşen Müslüman topluluklar beraberlerinde müzik kültürlerini de getirmişler ve neticede yerli halkın müzik kültürüyle bir etkileşim yaşanmıştı. İspanyol, Arap, Berberî, Yahudi, Slav ve siyahi toplulukların yaşadığı bir coğrafya olan Endülüs'ün çeşitliliği ise müzikal zenginliğe imkan vermişti. Daha önce bölgede hüküm sürmüş olan Tartesyalılar, Fenikeliler, Kartacalılar, Romalılar ve Vizigotlar da arkalarında müzikal açıdan izler bırakmışlardı.

Endülüs müziğinin temelini, İslam öncesi dönemden beri Arap coğrafyasında kullanılagelen def ve ribâbeye dayalı müzik geleneğiyle Berberîlerin Endülüs'e taşıdığı müzik oluşturmaktaydı. Kısa zaman içinde bölgenin yerli halkıyla yaşanan kaynaşma neticesinde Arapların ve Berberîlerin müziği ile yarımadanın müzikal birikimi aynı potada erimişti. Bu ise çok sayıda müzik aletinin kullanımını da beraberinde getirmişti. Yazılı ve görsel kaynaklar, Endülüs müziğinde aralarında cülcül, bendir, def, tabl, nakkare, dürrâc, nakre, debdebe, akavvâl, kûbe gibi vurmalı; ud, rebap, arp, kuteyre, kanun, santur, nüzhe, şakra gibi telli; kasib, şebbâbe, kaval, mizmar, zurna, zullâmî, nûre, zummâre, urgan, nefir, bûk, suffâre ve zemer gibi üflemeli çalgıların bulunduğu çok sayıda müzik aletinin kullanıldığını göstermektedir.

Diğer İslam beldelerinde olduğu gibi Endülüs'te de müziğin iç içe olduğu alan şiirdi. Endülüs müziğinin temelini Arapça yazan şairlerin bestelenen şiirleri teşkil etmekteydi. Dolayısıyla İslam medeniyetinde olduğu gibi Endülüs'te de müzik, Arap şiiriyle orantılı bir gelişim gösterdi. Yeni şiir biçimleri yeni şarkı formlarına dönüştürülmekteydi.

Endülüs'ün İslam hakimiyeti altına alınmasından kısa bir süre sonra başkent olan Kurtuba, bilim, kültür ve sanatın da merkeziydi. Endülüs'te bir diğer önemli merkez İşbîliye şehriydi. Endülüs kaynaklarında geçen ve İbn Rüşd'e atfedilen "İşbîliye'de bir âlim ölse kitapları Kurtuba'da; Kurtuba'da bir müzisyen ölse müzik aletleri İşbîliye'de satılır" sözü ise 12. yüzyılda İşbîliye'nin müziğin merkezi olduğuna işaret etmektedir. Endülüs'te müzik nazariyesi; matematik, geometri ve astronomi ile birlikte öğretilmekteydi. Bu konuda okutulanlar çoğunlukla Kindî, Farabî ve İbn Sina gibi meşhur İslam âlimleri tarafından yazılan metinlerdi. Müziğin gelişiminde, çok sayıda müzisyeni himaye eden, Kurtuba, İşbîliye, Sarakusta, Batalyevs ve Gırnata gibi şehirlerde inşa edilen Endülüs sarayları önemli pay sahibiydi. Zaman içinde Endülüs müziği, tam ses ve yarım seslerin birbirinin yerini alarak devam etmesi; dinî/tasavvufi yönünün baskınlığı; eserin makama göre seçilmesi; şiir vezninin müzik ritmine uyarlanması gibi kendine ait bazı özellikler kazanmıştı.

Endülüs müziğinin Avrupa müziği üzerinde önemli etkileri olmuştur. *Troubadour*lar, Katalan ve Provens ozanlar ve daha sonra flamenko şarkıcıları Endülüs müziğinden ilham almışlardı. 1252-1284 yılları arasında Kastilya Kralı olup bilim, kültür ve sanata verdiği önem dolayısıyla 'Bilge' (*el Sabio*) olarak anılan X. Alfonso'nun sarayında 13 Müslüman, bir Yahudi ve 12 Hıristiyan ozan bulunmaktaydı. Çok sayıda çift dilli şarkının varlığı Endülüs müziğinin İspanya'daki etkilerini ortaya koyarken, ud başta olmak üzere Endülüs müziğinin başlıca enstrümanlarının Avrupa müziğinde benimsenmesi bu güçlü etkininin İber Yarımadasını aştığının delilidir.

Endülüs'te sekiz asır devam eden İslam hakimiyeti boyunca yaşanan gelişmelerden etkilenen Endülüs müziğinin gelişim safhalarını şu şekilde ifade etmek mümkündür:

I. HAKEM DÖNEMİNİN SONUNA KADAR

İslam hakimiyetinden yaklaşık iki yüzyıl önce Vizigotların Hıristiyanlığı resmen kabul edişi ve Sevillalı San Isidoro tarafından yapılan düzenlemeler, İberya'da müziğin gelişmesine katkı sağlamıştı. İslam hakimiyetiyle birlikte yeni bir dönem başladı. Bu dönemde daha çok Medine etkileri görülürken zamanla Bağdat ve Kayrevan şehirlerinin müziği de Endülüs'e taşındı. Söz konusu dönemde müzikte söz sahibi olanlar çoğunlukla müzisyen kimlikleriyle tanınan Acfâ, Allûn ve Zerkûn gibi azatlı kölelerdi.

II. ABDURRAHMAN DÖNEMİ

II. Abdurrahman döneminde bilimsel ve kültürel alanda olduğu kadar müzikte de kayda değer gelişmeler görüldü. Dönemin müzik açısından öne çıkan hadisesi ise –daha sonra Endülüs müziğinin zirve şahsiyeti olan- Ziryâb'ın bölgeye gelişiydi. 9. yüzyılda Bağdat'tan ayrılarak Kurtuba'ya gelen bu seçkin musikişinas, esmer tenli oluşu sebebiyle 'Ziryâb' yani 'kara kuş' lakabıyla meşhurdu. Bağdat'ta İbrahim el-Mevsılî'nin ve oğlu İshak el-Mevsılî'nin öğrencisi olmuş, Abbasi sarayında şöhret kazanmıştı. Kaynakların ifadesine göre müziğe büyük ilgi duyan Halife Harun er-Reşid, dönemin önde gelen müzisyenlerinden İshak el-Mevsılî'den müzikte yetenekli olan kimseleri huzuruna çıkarmasını istemişti. Bu şekilde halifenin huzuruna çıkarılan Ziryâb, geliştirdiği udla gerçekleştirdiği icrayla halifenin hayranlığını kazandı. Hocası İshak el-Mevsılî'nin, Bağdat'ta kalması hâlinde kendisine düşmanlık göstereceğini bildirmesi sebebiyle şehirden ayrılarak önce



Ortaçağ müzisyenlerini tasvir eden bir fresk. pixabay.com

Kayrevan'a, ardından Endülüs hükümdarı I. Hakem'in daveti üzerine 822 yılında Kurtuba'ya gitti; vefat ettiği 852 yılına kadar Kurtuba'da hükümdarların himayesinde yaşadı. Ziryâb, İslam medeniyetinde müzik aletlerinin sultanı olarak tanımlanan uda beşinci teli ekleyen kişidir. İbn Haldun'un verdiği bilgiye göre on binden fazla şarkı bilen Ziryâb'ın Endülüs müziği üzerindeki etkisi uzun süre devam etmiştir.

Endülüs müziğinin serbest usulde icra edilen *neşîd* ile başlayıp ağır bir ritme bağlı *basît* usulle devam etmesi ve nihayet hızlı ritimde bir *muharrek* ile sonlanması geleneği Ziryâb'ın mirasıdır.

ENDÜLÜS EMEVİLERİ SONRASI DÖNEM

Şiir başta olmak üzere edebiyat ve sanatın çeşitli dallarına duydukları ilgiyle bilinen *mülûkü't-tavâif* [1] dönemi hükümdarları arasında Meriye merkezli Sumâdihî hükümdarı el-Mu'tasım, şair ve müzisyen olarak tanınmıştı. Abbâdî hükümdarı el-Mu'temid ve Eftasî hükümdarı el-Muzaffer'in divanı vardı. Söz konusu dönemde Endülüs'te telif edilen eserler arasında Dâniyeli çok yönlü âlim Ümeyye b. Ebi Salt'ın günümüze İbranice tercümesi ulaşan *Risâle fi'l-Mûsîka*'sı ile İbn Bâcce'nin aynı isimli eseri sayılabilir. Kendisinden 'Endülüsün filozofu ve müzikteki önderi' şeklinde bahsedilen İbn Bâcce, söz konusu dönemde müzik alanında öne çıkmaktaydı. Endülüs müziğinin günümüze intikal eden 24 makamını (*nevbe* veya *nûbe*) en iyi tarif eden kişi odur.[2] Meşhur filozof-tabip İbn Rüşd; matematik ve tıp bilgini er-Rikûtî; edip, tarihçi ve vezir Lisânüddîn ibnü'l-Hatîb de müzikle ilgili eserler kaleme almışlardı.

ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN BUGÜNÜ

İsim olarak varlığını İspanya'nın güneyinde, merkezi Sevilla olan Andalucia özerk bölgesinde sürdüren Endülüs, özellikle bu bölge müziğinde önemli etkilere sahiptir. Endülüs müziğinin flamenko üzerindeki etkileri konusunda birçok müzik araştırmacısı hemfikirdir. Bazı araştırmacılara göre flamenko, 1609 yılında İspanya Krallığı toprakları üzerinde yaşayan Müslümanların sürgün edilmesini öngören fermandan sonra yaşanan acıların müzikal yolla ifade edilmiş şeklidir. Ayrıca Amerika kıtasının İspanyol ve Portekiz kolonisi hâline gelmesinin ardından Endülüs müziğinin Latin Amerika'ya da taşınarak bölgenin mahallî müziğini etkilediği kabul edilmektedir.

Müslümanların Endülüs'te kurdukları son devlet olan Nasrîlerin yıkılışının üzerinden beş yüzyılı aşkın süre geçmiş olsa da Endülüs müziği otantik hâlini günümüzde muhafaza etmektedir. Bununla birlikte Endülüs müziği varlığını Müslümanların eski Endülüs şehirlerinden ayrılarak yerleştikleri Kuzey Afrika'da sürdürmektedir. 13. yüzyılda büyük toprak kayıpları neticesinde başlayan ve sürgün fermanıyla yoğun bir şekilde yaşanan Kuzey Afrika'ya göç ile Endülüs müziği Fas'tan Mısır'a kadar bölge müziği üzerinde etkili olmuştur. Günümüzde ise bilhassa Fas, Cezayir ve Tunus'taki Tanca, Tıtvân, Şefşâven, Vecde, Tilimsan ve Tunus gibi Endülüslülerin yerleştiği şehirlerde etkindir. Fas'ta 1200, Cezayir'de 900, Tunus'ta ise 350 kadar Endülüs menşeli eserin günümüze ulaştığı ifade edilmektedir. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

NOTLAR

1 *Mülûkü't-tavâif* dönemi, Endülüs Emevi Devleti'nin yıkılışından sonra toprakları üzerinde kurulan irili ufaklı devletlerin Endülüs'te hüküm sürdüğü 1031-1090 yılları arasındaki yaklaşık 60 yıllık dönemi ifade eder.

2 Geniş bilgi için bkz. Mahmoud Guettat, "El Universo Musical de al-Andalus," *Música y Poesía del Sur de al-Andalus*, Granada-Sevilla 1995, s. 25-26; Amin Chaachoo, *La Música Andalusi*, Córdoba 2011, s. 147-201.



“Endülüs’te raks” FLAMENKO

BAŞAK YENER

FLAMENKO, genel olarak müzik, dans ve ritm bağlamında ele alınmış olsa da hissettirdiği hüzün bize başka şeyler anlatır. Bunda, doğduğu topraklar ve yaşanmış tarih etkilidir.

Bir görüşe göre, flamenko bölgedeki Latince konuşan asimile olmuş yerli Berberi-Arap Müslümanlar, İspanya Yahudileri ve Çingeneler tarafından beraberce ortaya çıkarılmıştır.

Flamenko, zulüm görmüş, ezilmiş, dışlanmış ve güvensiz bir hayata mahkûm edilmiş toplulukların hırs, şefkat, özgürlük, isyan gibi duygularını dışa vurduğu vücut hareketleri ile şekillenmiş ve bu kendini ifade biçimi geçirdiği değişimlerle dünyayı kasıp kavuran gösterişli haline ulaşmıştır.

Aslolarak Endülüs bölgesine atfedilen flamenko, Latin Amerika ve Küba’da da aynı formlarda uygulanmaktadır.

Flamenkoda hâkim unsur, şarkıdır. Çoğunlukla gitar ve doğaçlama dans şarkıya eşlik eder.

3 sınıf flamenko vardır. En ağırbaşlısı “cante grande” (büyük şarkı) veya “cante jondo” (derin şarkı) adıyla anılır ve ölüm, keder ve din konularını içerir.

Ara sınıfta bulunan “cante intermedio” (orta şarkı) gene dokunaklı ama daha az ağırbaşlıdır ve çoğunlukla doğu müziğinden esintiler taşır.

En hafif tarz olan “cante chico” (küçük şarkı) aşk, kırsal hayat ve eğlence konularını ele alır.

Her tarzın kendine özgü bir ritmi ve akor yapısı vardır. Vurgu ve duygusal içerik farklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Doruk noktasında Solea vardır. Solea, Flamenkonun anasıdır. Her fomunun farklı bir hikayesi bulunur. Z

Paco Peña.



Kilise müziği

MÜZİK İLE İNANMAK MÜMKÜN MÜ?

TACEDDİN KUTAY

Jan van Eyck. Ghent sunağı.
'Müzisyen melekler' detayı, 1426.

SOYUT bir varlık olan Tanrı ile muhatap olabilmek için tercih edilmiş bir soyutluk kategorisi olan müzik, insanlık tarihinin ilk devirlerinden beridir din ile iç içe geçmiş; özellikle ibadet ve meditasyon maksatlı kullanılmıştır. Bunda hayret edilecek bir şey yoktur ve dahası her kıtadan çeşitli kültürlerde neredeyse istisnasız olarak ibadetin müzikal formunun bulunuyor olması müzik ve din arasındaki ilişkiyi belli bir dine yahut kültüre mahsus, yahut oradan çıkarak diğer kültürlere yayılmış bir fenomen olarak yorumlamamıza mâni olmaktadır. Bununla birlikte Batı Hıristiyanlarına ait kilise ve manastır müziğini diğer kültürlere ve dinlere mahsus dinî müzik kategorilerinden ayıran çok temel özellikler vardır. Bu yazıda söz konusu iki özelliği öne çıkararak, kilise müziğinin diğer dinî müzik türleri ile arasındaki farka işaret etmek ve sahip olduğu fonksiyonlara atıfta bulunmak istiyoruz. Hıristiyanlık ve Kiliseden bahisle anlatacaklarımızın hepsi Batı Hıristiyanlığına ait kavramlar ve şemalardır ve Doğu Hıristiyanlığını doğrudan ilgilendirmemektedir.

Barbar Kralı Theoderic'e danışmanlık yaparken bir yandan da Roma mirasını gelecek kuşaklara aktarma kaygısı taşıyan Boethius, *De Institutioine Musica* isimli eserinde *computus* kelimesinin üzerine gitmiştir. 'Hesaplamak' anlamına gelen *computus*un günümüz insanına ilk çağrıştırdığı kelime doğal olarak *computer*dür. *Computus* kelimesi aynı zamanda hemen bütün Batı dillerinde –şaşırtıcı şekilde Latincenin en önemli varisi olan Rumence bu konuda istisnadır– 'bestelemek' anlamına gelen kelimelerin kendisinden türetildiği kelimedir. Boethius ilk kabul olarak Tanrı'nın dünyayı sayılar üzerinden yarattığını ve sayılar sayesinde dünyanın yorumlanabileceğini dile getirir. Dolayısıyla dünyaya ait her bilme biçimi gibi müzik de –ki müzik de Boethius'a göre bir *scientia*dır– kendisini ancak sayılar üzerinden var edebilecek bir şeydir. Belli bir aritmetik üzerine inşa edildiği takdirde müzik, müzik olma özelliğini kazanır. Benzer bir yorumu Augustinus *De Musica* isimli eserinde yapmıştı. Augustinus söz konusu eserinde müziği bir bilim olarak tanımlamış ve müziğin, bülbülün yapmış olduğu *solam naturam* (saf, doğal) müziğe göre oldukça mahdut bir tabiatta olduğunu ifade etmişti. Bu hududu meydana getiren ise müziğin aritmetik tabiatıdır. Bu sebeple Augustinus'a göre müzik bülbül sesinden daha kıymetsiz bir sanattır. Özetle ortaçağa ruhunu veren her iki figür de müziği aritmetik esaslı ve sayılar üzerine oturan bir bilim olarak okuma eğilimi göstermiştir. Orta Çağ simgeciliği açısından sayılar, aritmetik ve düzen oldukça merkezî rol oynayan faktörlerdir. York Başpiskoposu Thomas'tan rivayet edilen 'müziği ve müziğin düzenini bilen dünyanın düzenini bilir' sözü, Orta Çağ entelektüelinin müziğe bakış açısını ortaya koyan önemli bir anekdottur.

Çok sesliliğin yanı sıra yazıya dökülebilir olması Batı müziğini diğer müziklerden ayırt etmektedir. Sayılar ve aritmetik üzerinden rasyonalize edilmesi ve bir kalıba sokulması sayesinde yazıya dökülebilmesi, Batı müziğinin aynı zamanda tarihsel olarak ortaya konabilirliğini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla, belli bir ölçüye göre yazıya aktarılabilirlik ve formel kalıpların ortaya konulabilirliği Batı müziğini aynı zamanda bir düşünce enstrümanı hâline getirmiştir. Ünlü "Müzik ile düşünmek mümkündür" tezi, bu bakımdan Batı müziğine has bir formel özelliği ortaya koymaktadır. Kainat yasaları müzik yasaları üzerinden, müzik yasaları da kainat yasaları üzerinden okunabilmekteyse –ki bu Boethius'un iddiasıdır– kainat hakkında müzik üzerinden birtakım çıkarımlar yapmak mümkündür. Bu, müziği kendisi ile düşünülebilir bir şey olarak tasavvur etmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla her düşüncenin temelinde olan matematiğin yasalarının yayılabildiği her yere müzik de yayılabilir. Bu ise müziği aynı zamanda bir hesap aygıtı hâline getirebilir. Müzik ile hesap yapmak, dahası takvim tutmak mümkündür.

Kökenlerini Augustinus'tan ziyade Boethius'ta bulan bu formülasyon sayesinde müzik aleladelikten kurtulmuş, kendisi ile düşünülebilir bir disiplin olarak yorumlanmıştır. Buna karşın Boethius'un müziği salt düşünce aygıtı olarak tasarlamış olması elbette düşünülemez. Zira her ne kadar rasyonel temeller üzerine ve matematiğin yasalarına oturtmuş olursa olsun, Boethius müziğin duygulara hitap eden bir tarafı olduğunun farkındadır. Ancak müzikteki soyutlayıcı kabiliyet ve matematiğin soyut evreninin cazibesi Boethius'un vurgularında duyguyu geri planda bırakmıştır. Hâl böyle olunca Boethius'un formülasyonunun bir sonraki durağını hesaba katmak durumundayız. Edward Kennard Rand bu bütünlüklü yapısı ile Boethius'u ortaçağın mimarları arasında zikreder ve selamlar. Unutulmaması gereken husus Boethius'un aynı zamanda bir inanç adamı olduğudur. Öyle ki, kendisinden yüzyıllar sonra yaşayan Petrus Abelardus "İnancını

York Başpiskoposu Thomas'tan rivayet edilen 'müziği ve müziğin düzenini bilen dünyanın düzenini bilir' sözü, ortaçağ entelektüelinin müziğe bakış açısını ortaya koymaktadır.

öyle muhkem şekilde tesis etti ki, ördüğü duvarlar bizim de inancımızı korumaktadır" diyerek Boethius'u methetmişti.

Boethius, Aristo'nun Batı Hıristiyanlığı içinde altın çağını yaşadığı devre kadar neredeyse yegane aktarıcısı olmuştur. Aquinalı Thomas'ın, teoloji biliminin bütün prensiplerini yeniden vazetmesi ve rasyonalize etmesi ile birlikte yeni bir döneme girilmiştir. Bu dönem Aristoculuğun altın çağını yaşadığı dönemdir ve matematiğin kuralları Batı Hıristiyanlığının inanç kodlarına Thomas ve takipçileri tarafından özenle işlenmiştir. İşte bu, müzik algısı konusunda da derin bir kırılmanın yaşandığı dönemdir. Yazılabilir ve rasyonel zemine oturmuş bir bilim olarak kabul edilen müzik, inancın da rasyonalize edilmesi ile birlikte bir başka sahada daha hâkim hâle gelmeye başlamıştır. Önceleri kendisi ile düşünülebilen bir aygıt olarak kabul edilen müzik artık kendisi ile inanılabilir bir aygıta da dönüşmüştür. Zira Thomas sonrası inancını derinleştirmek isteyenlere önerilen en önemli yol, akıl ve rasyonalite hâline gelmiştir.

Aritmetik bir bilim olarak müzik bu sahanın önemli bir parçasıdır. Bu iddiayı teyit edecek pek çok veriye sahip olmakla birlikte en önemli atfımızı Jerome Roche'un Barok Dönem İtalyan Kilise Müziğini araştıran çalışmasında zikrettiği anekdotlara yapabiliriz. Roche, Barok Dönem kilise müziğinde metne ve mugannilere verilen önemin giderek düştüğü, koroların giderek küçüldüğü ve hatta kimi yerlerde kilise müziği namına yalnızca yaylı çalgıların bulunduğu bir ortamın oluştuğunu zikreder. Söz konusu dönem elbette veba salgını sebebiyle pek çok müzisyenin hayatını kaybettiği bir dönemdir; ancak veba bu durumun yegane açıklayıcısı olamaz. Aksine Avrupa'da mistik akımın yaygınlaşması ile eş zamanlı bir gelişme olması, kilise müziğinde yaşanan bu dönüşümde farklı amillere dikkat etmemiz gerektiğini gözler önüne serer. Avrupa mistiğinin ortaya çıkışının en temel izahı bilindiği üzere "dile ve dilin kapasitesine olan güvenin kaybolması, dolayısıyla lisana gelmeyecek sahada bir arayışa girişilmesi" olarak yapılmaktadır. Böyle bir ortamda kilise müziğinin metinden ziyade müzikal tarafa doğru ağırlık kazanması, Thomas ile yaşanan dönüşüm ve Boethius'un müziğe yüklediği misyonun başka bir boyutta ortaya çıkması olarak yorumlanabilir. Bu dönemde inanç, kendisine sözlü anlatıdan ziyade müzikal formülasyon içinde bir yol aramaya başlamış olmalıdır. Altını çizmek faydalı olur: müzik ile inanmanın mümkün olabileceği bir düzlem birkaç yüzyıl önce var hâle gelmiştir. Söz konusu eğilim en önemli meyvesini Joseph Haydn örneğinde vermiştir. Haydn, Tanrı'ya ibadet ederken müziği kullanmasını şu şekilde ifade eder: "Müzik ile Tanrı'ya yönelirken dünyadan soyutlanmakta ve kendimi çevremdekilerin yanıltıcı sözlerinden uzak tutmaktayım." Bu söz, Haydn'ın da Avrupa mistikleri ile benzer kaygıları taşıdığını, lisanın sınırlarına hapsolmayan bir Tanrı ile irtibat ihtiyacı duyduğunu ve inanca giden yolu müzikte bulduğunu gösterir. Londra'da yayın yapan *The Gazetteer and New Daily Advertiser* gazetesinde, Ocak 1785 tarihinde Haydn hakkında kaleme alınan makalede "Müziğin Shakespeare'i olan bu dehanın, Katolik Kilisesinin sürekli yanıltan öğretilerinden kaçtığı ve çözümü kendisini bir mahzene kapatarak müzik yapmakta bulduğu" ileri sürülmüştü. Haydn, Tanrı'ya giden yolu kendini insanlardan ve insanların dilinden tecrit etmekte ve müziğe sığınmakta bulmuştu.

Kilise müziğinin bu radikal yorumunun diğer dinlerin dinî müzik yorumu ile kıyas kabul etmeyen bir tarafı olduğu aşikârdır. Zira müzik, Doğu Hıristiyanlığı da dâhil olmak üzere hemen bütün inanç sistemleri tarafından Tanrı'ya arz edilen dua ve övgülere harmoni katmak için kullanılan ikincil bir vasıtadır. Buna karşın Batı Hıristiyanlığı içinde ortaçağda yaşanan teolojik dönüşüm, kilise müziğini inanç ve ibadet noktasında ikincil bir aktör ve yardımcı bir unsur olmanın ötesine taşımış ve birincil aktör ve asli unsur olarak bir inanç vasıtası biçiminde algılanmıştır. Bu elbette Batı Hıristiyanlığına ait kilise müziğinde metne harmoni katacak bir müzikal zenginlik perspektifinin olmadığı anlamına gelmez. Aksine böyle bir fonksiyon Batı Hıristiyanlığının kilise müziğinde

Gerard David. Bakire ve çocuk. 1510. The Met.



belki de birincil aktördür. Buna mukabil daha radikal bir yorumun mevcudiyeti kilise müziğine kendine has ayrıcalığı kazandırır. Bu radikal yaklaşım elbette Haydn ile başlayıp kendisi ile son bulmamıştır, buna mukabil Haydn söz konusu geleneğin en belirli şahsiyetidir. 19. yüzyılın önemli kilise müzisyenlerinden Anton Bruckner 'kişinin kendi iç âleminde ve sırlarında Tanrı'ya ait izler olduğunu ve bunları takip etmenin yegane yolunun müzik olduğu'nu söylemişti. Bruckner bu fikrini 'beste yapmaktan kastının ibadet etmek olduğu' yorumuyla vurgulamıştı. Günümüzde bu geleneğe bağlı olarak müzik yapan önemli besteciler arasında Slovenyalı Rahip Avgust Ipavec'i zikretmeliyiz. Ipavec "Missa Populorum" isimli çalışmasını 'Tanrı'yı arayan bir rahibin, ona ulaşmak için kullandığı mütevazı bir' dil olarak tanımlamıştı. Bir başka dil ile Tanrı'ya söylenemeyecek ne kadar şey varsa notalar ile söylenebildiğine inanan Ipavec 'soyut olanla ancak soyutça konuşulabileceğine inandığını' ifade ederek bu tutumu bizler için anlaşılabilir kılmıştır. Z

ORTAÇAĞ KİLİSE MÜZİĞİNDE YAŞANAN DÖNÜŞÜM

Z

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE



André Beauneveu. Psalter of Jean, Duc de Berry. 1338. Bibliothèque nationale de France.

ALMANCADAN ÇEVİREN: TACEDDİN KUTAY

KİLİSE müziği denildiğinde akla evvela Gregoryen liturjisi gelir. Ortaçağdan günümüze ulaşan ve asıl itibariyle Frank Krallığına ait olduğu bilinen bu liturjinin, Roma Kilisesi ve manastırlarında veya Papalığa bağlı muganni okulu Schola Cantorum'da ortaya çıktığı düşünülmektedir. 8 ve 9. yüzyıllarda ise bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Papa Büyük Gregorius'un, kendi adını alan bu liturji sisteminin tesisinde büyük payı vardır. Papanın bu sistemin bestelenme veya düzenlenme safhalarında bizzat rol alıp almadığını bilmesek de sistemin önemli bir kısmının Papanın vefatından sonra düzenlenmeye devam edildiğini ve son şeklini daha sonra aldığını söyleyebiliyoruz. Mesela Johannes Diaconus'un "Vita B. Gregorii" isimli liturji parçası Papa'nın vefatından 250 sene sonra bestelenmiştir. Bunun gibi başka örnekler sebebiyle Papanın Gregoryen liturjisinin ortaya çıkışında oynadığı rolün önemini kabul etmekle birlikte, ondan çok sonra oluşan bu şeklin yaratıcısı olmadığı kanaatindeyim.

775-850 yılları arasında Kilise müziğinde 'Sanktifikasyon Prensibi'nin ortaya çıkması ile Roma'da temel mantık dönüşümü yaşanmıştır. Bu zihnî dönüşüm, eğitimli ve entelektüel kitle arasında yavaş yavaş kabul görmüş; neticede tam bir zihniyet dönüşümü gerçekleşmiştir. Öncesinde ise bir keşmekeş söz konusudur. Zihniyet dönüşümünü ve dönüşüme sebep olan keşmekeşi çeşitli yazılar üzerinden takip etmek mümkündür. Örneğin Papa Gregorius'un, faaliyetlerini Britanya'da yürüten Misyoner Augustinus'a yazdığı mektupta "Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde tatbik edilen liturji ve kilise müzikleri arasından, bulunduğun bölge insanına en uygun olanını seç ve tatbik et" şeklinde emir verdiği görülmektedir. Yine Papa IV. Leo'nun manastır Başkeşişi Honoratius'a yazdığı mektup bu dönemde yaşanan karmaşanın boyutunu ortaya koymaktadır. 750'den önce tasavvur dahi edilemeyecek bir tonda kaleme alınan mektupta "Papa Gregorius'un vaz ettiği liturjiyi ve kilise müziklerini kullanmadığını duyduk. Bu tutumundan vaz geçmezsen Kutsal Kilise'den ve cennetten ebediyen kovulacağını bilmeni isteriz!" denmektedir. Bu üslubun ve böyle bir talebin 750'den önceki dönemde düşünülemez oluşu, siyasal yapıyla alakalıdır. Şarlman'ın, Frank Kralı Pepin'in 'Bir İmparatorluk, bir kültür, bir kilise ve bir ayin' planını gerçekleştirmek üzere gayret sarf ettiği bir dönemde Honoratius'tan liturjiyi Gregoryen biçimde icra etmesi talep edilmiştir. 785-790 arasındaki dönemde Papa Hadrian "Sacramentarium Gregorianum"u yaygınlaştırmış; Şarlman döneminde 'bir kilise bir liturji ve bir ayin' prensibininin gerçekleşmesi için ayin kitapları çoğaltılmış ve dağıtılmıştır. Bu süreci Papa VIII. Johannes'in, Monte Cassino Manastırı keşişlerinden Johannes Diakonus'u "Vita B. Grigorii" yazmak üzere görevlendirmesi izlemiştir. "Vita B. Gregorii," Romalı efendilerin bütün beklentilerini karşılayan bir eserdir: Kutsal Ruh bir güvercin suretinde koroya eşlik etmekte ve Schola Cantorum başta olmak üzere pek çok kilise kurumunu tesis eden Papa Gregorius koroyu yönetmektedir. Dönemin gerçek *bestselleri* olan bu eserin göksel bir kaynak tarafından yönetildiği kabulü, kutsal addedilmesini, dolayısıyla Kilisenin resmî müzikal eseri hâline gelmesini sağlamıştır. Bu kabul sebebiyle sonraki yüzyıllarda ortaya konan Kilise müziği türlerinin çerçevesi belirlenmiş, Kilise müziği bestecileri sınırlandırılmıştır. Bir Kilise müziğinin ve müşterek bir nağmenin mevcut olduğu algısı, dünya üzerinde hükümferma bir Auctoritas bulunduğu ve Kiliseyi de bir merkezin idare edeceği yönündeki Feodal dönem önkabulünün neticesidir. Bütün sınırlar belirlenmiştir; bestekârların yaratıcılıkları ve hayal güçleri sınırlandırılmıştır. Yapılabilecek yegane şey mevcut Kilise müziğinin yeniden üretilmesidir.

Tek tipleşmenin müsebbibi nedir diye bakacak olursak karşımıza 'Sanktifikasyon Prensibi' çıkar. Diledikleri kadar yaratıcı eser ortaya koymaya çalışan iyi eğitimli müzisyenler, kutsal kabul edilen ve değişimi reddeden yapı karşısında çaresizdir. Bu yapı üç katmanlı bir piramittir: Altta en önemli bölüm olan ayin (Proprium) yer alır. Ortada ayinin icracısı ruhbanlar tarafından yürütülen Ordinarium vardır. Üstte ise sabah ayini ve saatlik ibadetler, kutsal gün duaları, yerel azizleri methetmek için düzenlenen ayinler vb. yani Offizium bulunur. Alt tabakadaki ayinin bütün kuralları bellidir. Ortaçağa mahsus Auctoritas mantığı sebebiyle burada bir farklılık yoktur. Kantorun ne okuyacağı ile ilgili hem sınırlandırma hem özgürlük aynı anda karşımıza çıkar. Nelerin okunacağı bellidir; bunlar Zebur'dan seçilmiş övgü dualarıdır. Özgürlük ise müziğin metne galebe etmesidir. Müzisyen, belli bir oranda olsa da, metni müzikal olarak yorumlama konusunda hürdür. Yani müzikal açıdan tamamen yaratıcı olma imkanı yoktur; sadece kati olarak belirlenmiş sınırlara ekleme yapması mümkündür. Ordinarium'da yaygın herhangi bir kural yoktur. Müzikal şartlara bağlı olmayan "Tanrım Merhamet Et" (*Kyrie eleison*) duası resitatif gelenekle ve liatnik melodilerle okunmaktadır. Burada kullanılan melismatik melodi önemlidir ve ruhban tarafından okunan metne ilahi bir hava katmalıdır. Offizium'un gelişimi ise daha farklıdır. Kısmi bir özgürlük ve otantiklik söz konusu olsa da sınırlar bellidir. Her ne kadar yerel azizler için yeni ve özel ayinler

Archiv für Musikwissenschaft dergisinde yayınlanan "Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400)" başlıklı makaleden (26/4 (1969): 249-275) derlenmiştir.

Jan van Eyck. Ghent sunağı.
'Şarkı söyleyen melekler' detayı.

Melozzo da Forlì.
Müzisyen melek udu ile. Vatikan.



yapılmasına müsaade edilmişse de bu ayinlerde, geleneksel ayin metotları taklit edilmelidir.

950-1100 yılları arasında özellikle Latin kültürünün hâkim olduğu bölgelerde, 13. yüzyılda görülen dünyevileşme süreci gibi olmasa da Gregoryen melodi adına bir aşınma süreci yaşanmıştır. Bu dönemde iki-üç yüzyıllık birikimin sağladığı müzikal zenginlikten söz edilebiliyorsa da Gregoryen yorgunluğu açıkça hissedilmektedir. Bu sebeple Gregoryen tarzı kısmen terk edilmiş, yer yer unutulmuştur. Birtakım eserlerin geleceğe aktarılması için yapılan araştırma çalışmalarının sonuçsuz kaldığı, döneme ait eserlerden anlaşılmaktadır. Bu durum tarihçiler tarafından ilgi çekici bulunmuştur. Zira Gregoryen liturjisi her ne kadar kutsal kabul edilse de, bu durum müziğin her bölgede zamanın ruhuna uygun olarak yeniden şekillenmesine mâni olmamıştır. Liturjinin formu sabit kalmış; müzikal yapı dönüşmüştür. Hatta bu dönüşüm melodiye mahsus değildir, metin de dönüşmüştür. Zira değişen zamanın ruhu, eski ayinlerdeki atmosferi anlamaya imkan tanımaz hâle gelmiştir. Burada altı çizilmesi gereken husus, söz konusu dönüşümün kutsallık algısına yönelik olmadığı, aksine icra noktasında yaşandığıdır. Bu, Gregoryen korolarının zaman içinde tatbikat ile sebep oldukları dönüşümün ötesindedir. Temel sebep ise metin yazarı şairlerin ve bestekârların ihtiyaç duydukları ve özlemini çektikleri sanatsal özgürlük için şartları zorlamalarıdır. Yeni algının yarattığı ortam, sanatçılara Gregoryen liturjisini yeniden yorumlama olanağı sunmuştur. Eski ve yeni arasındaki en önemli fark şudur: Eski düzende, yani 9. yüzyılda metin ile müziğin tam olarak birbirine uymasına ihtimam gösteriliyorken, yeni düzende yani 11. yüzyıl sonrasında müziğin mümkün mertebe metne uyum sağlamasına dikkat edilmiştir. Dolayısıyla metin müziğin önüne geçmiştir. Z

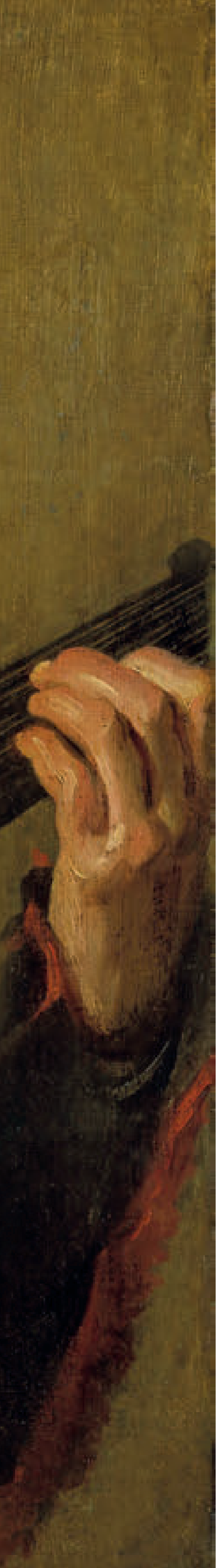




Ortaçağın gezgin şarkıcıları

TRUBADURLAR

ENİS GÜMÜŞ



Frans Hals. Troubadour. 1623. Rijiksmuseum.

AVRUPA'DAKİ gezgin şarkıcı geleneğinin başlangıcı Haçlı Seferlerine ya da bir başka ifadeyle Doğu ile Batının çeşitli yollarla karşılaşmasına rastlar. 1070-1300 yılları arasında Avrupa'nın farklı bölgelerinde görülen bu geleneğin başlangıcını da bitişini de Oksitanya'da (Güney Fransa) inceleyebiliriz. Bu bölge kültürel, toplumsal, dilsel ve dinsel olarak kuzeyden farklı idi. Kuzeybatı İtalya ve Güneydoğu İspanya'ya daha yakın bir bölgeydi. Zaten Oksitan dilinin bugün hâlâ kullanılan Katalan diliyle yakın akraba olduğu söylenebilir.

Oksitan dilinde *trobaire* (trobar), Fransızcada *trubador*, *trouvère*, İtalyancada *trovatore* olan kelimenin, Latincedeki *turbare* (oluşturmak, bulmak) kelimesinden geldiği söylenmekle birlikte, tarihsel bağlantılara bakıldığında *trubadur*un, Arapçadaki *t-r-b* (şarkı söylemek, müzik yapmak) kökünden gelmiş olma ihtimali daha yüksek görünmektedir. *Trubadur* geleneğinin, halk şarkılarını, edebiyatı ve genel anlamda müziği etkilediğine şüphe yoktur. Zira bu insanların müziği, Avrupa'da bir kısım halk ile kilise arasında yaşananların da aynası olmuş, toplumsal olaylara bağlı olarak gelişmiş ve sonlanmıştır.

İslam dünyasına düzenlenen ilk Haçlı Seferleriyle beraber, kültür etkileşiminin kaçınılmaz bir sonucu olarak ozanlık geleneği Avrupa'da da başladı.

İlk *trubadur*ların çoğu, işte bu seferlerden geri dönenler idi; fakat beklenenin aksine bu insanlar epik hikayeler, kahramanlıkları anlatan destanlar değil, aşk şarkıları söylüyorlardı. Aslında bu 'aşk' konusu Oksitanya'ya has bir şeydi.[1] Geleneğin devam ettiği Kuzey Fransa'da, Almanya'da veya İngiltere'de yoğun olarak epik konuların işlendiği söylenebilir. *Trubadur*ların kullandıkları dil 'Langue d'oc' (Oksitan dili) olarak adlandırılır. Bu adlandırma, bu bölgede *oui* (evet) kelimesi yerine, *oc* kelimesinin kullanılmasından gelmektedir.

Kuzeyde de *oeil* kullanıldığı için kuzey diline de 'Langue d'oeil' denirdi. *Trubadur*lar, 'Provensal' da denilen Oksitan dilinin, yöresel bir dil olmaktan çıkıp gramer olarak inceliklere sahip bir yapıya dönüşmesini sağlamışlardır.

'Langue d'oc' Latin kökenli diller arasında öz niteliklerini kazanmış, kendi edebiyatını geliştirmiş ilk dil olmuş, dilsel anlamda Avrupa'nın Rönesans'ı denilebilecek bir gelişme yaşamıştır. Yarattıkları şiir türüne 'trobar' deniyordu ve bu müzikle eş önemdeydi. O yılların ünlü yazarları pek çok şeyi bu dilden ve edebiyattan aldılar. Boccaccio, Dante, Petrarca, Cervantes ve niceleri Provensal şairlerden faydalandılar. Dante, *İlahi Komedya*'da bu dili sıkça kullanmış, serkeş bir *trubadur*u[2] cehennemin en derin katlarından birine yerleştirmiştir.

SOSYAL STATÜ

Aslında gezgin şarkıcı karakteri, Avrupa'nın doğu kısımlarında bu dönemlerden önce değişik özelliklerle var olmuştur. Söz konusu öncül gezgin şarkıcılar, soytarılardan veya çalgıcılardan daha üst seviyede görülmelerine rağmen onlardan çok uzak bir sosyal statüye sahip değillerdi.

Batıda gelişim gösteren gezgin şarkıcı/şövalye tiplemesi ise daha yüksek bir sosyal statüye ulaşmış, artık bir dilenci gibi değil, gittiği saraylara onurlu bir konuk olarak yerleşen ve sanatını icra eden değerli biri olarak görülmeye başlamıştır.

Trubadur, bağımlı değildir. Bağımlı olanlar, çalgıcı olarak anlam verebileceğimiz *jonglör*ler[3] ve Alman topraklarında inceleyeceğimiz *minnesänger*lerdir. Çeşitli kahramanlıklarla kendilerini kanıtlayan saz şairleri, patronları tarafından şövalye ilan edilince daha yüksek mevkilere gelebilmekteydi. *Trubadur* mesleki bakımdan bir şairdi ve bu 1300'lü yıllara kadar devam etti. Yoksul bir şair veya bir kral, *trubadur* olabilirdi. Sicilya ve Aragon kralları, imparatorlar II. ve III. Frederick, İngiliz Kralı Aslan Yürekli Richard buna örnektir.

*Trubadur*ların çoğu, çeşitli ülkeler gezmiş ve oralardaki eğitimli üst sınıflarla ilişki içerisinde olmuş, genelde manastırlarda konaklamış, keşişlerle şiirlerindeki sözlü gelenek ve efsaneler hakkında diyaloglar geliştirmişlerdir.

Hazreti Meryem'e övgüler. Kral X. Alfonso döneminde yazılmış *Cantigas de Santa Maria* kitabının içinde bulunan bu illüstrasyonda udları ile Hıristiyan ve Müslüman iki trubadur.



Dolayısıyla bu insanlar, oldukça entelektüel, müzik ve savaş sanatları konusunda donanımlı kimselerdi. Pek çoğunun ismi de Haçlı Seferleri sırasında iyi birer savaşçı olarak duyulmuştu.

Bir *trubadur*un sosyal statüsünü anlamak için bu geleneğin ilk simalarından biri olan Guillaume de Poitiers (1071-1127) incelenebilir. Guillaume aslında güçlü bir derebeyidir, bir *trubadur* olarak Filistin'deki savaşlara katılmış, döndükten sonra kilisenin kurallarını çiğneyerek kocasını terk etmiş bir kadınla evlenmiştir.

Guillaume, kendisiyle konuşmak için şatosuna gelen Poitiers Papazına son duasını etmesini emreder. Papaz duasını bitirir fakat Guillame, onu öldürüp cennete yollayacak kadar çok sevmediğini söyleyerek papazı sürgüne gönderir. Bu ve benzeri durumlar göstermektedir ki kilise karşısında dahi güçlü bir statü söz konusudur. Zaten *trubadur*ların en önemli özelliklerinden biri dinsel ve dindışı müzik-şiir geleneklerini birleştirmiş olmalarıydı; bir manastırda da, bir tavernada da saygıyla karşılanırlardı. Pek çok din adamı da, bu geleneğe dâhil olmuştur. Courtly Love Trubador'lar, Haçlı Seferleri sonrasında vatanlarına ve şarkılarını adadıkları sevgililerine dönen sadık âşık karakterleri olarak da önemlidirler. Bu şairlerin hayatları, birey olarak, o zamana kadar görülmemiş aşk maceraları ile doludur.

Ortaçağda bu sık rastlanan bir durum değildir. *Trubadur* konum olarak bir *knight errant* (macera peşinde koşan şövalye) veya bir lordun maiyetinde olabilirdi. Her birinin *lady love*[1] (sevgili) vardı, fakat bu çoğunlukla gerçek anlamda bir sevgili olarak değil, uzaktaki 'hayalî bir sevgili' olarak vurgulanırdı. Bu o zamanlar için önemli bir kavram olan *l'amour courtois* ya da daha popüler bir tabirle *courtly love* dâhilinde bir davranıştı. Kendini acının kucağına atmak veya ulaşamayacağı sevgiliye adamak, bir şövalyeye yakışacak üstün bir erdem olarak görülüyordu.

JONGLEURLER VE DİĞERLERİ

Kayıtları saklanmış 400 civarında *Trubadur* bulunmaktadır. Bunlardan bazıları kendi bestelerini seslendirmiş, bazıları şarkı söyleyemedikleri için *jonglör*leri himaye etmişlerdir. *Jonglör*lerin şövalyelikle veya edebiyatla bir alakaları yoktu. Daha çok, sürekli seyahat hâlindeki sirk mensupları gibiydiler ve genelde mesleklerinin bir kolu da 'şarlatan hekimlik' idi. İngiltere'de *gleemen*, Kuzey Fransa'da *ménestrel* ve Almanya'da *varende lüte* olarak anıldılar. *Jonglör*, bir çingeneyle eşit statüde görülüyordu. Onları koruyan hiçbir yasa yoktu. Bir *jonglör*, *trubadur*u terk ettiği anda hem koruyucusunu, hem bir vatandaş, hatta insan olarak haklarını kaybediyordu. *jonglör*lük ve *trubadur*luk nadiren aynı kişinin mesleği olabiliyordu ve bunların çok azı şair idi. Fransız tarihçi André Duchesne (1584-1640), bu insanları dört kısma ayırmıştı. *Trubadur*lar stanzaları (şiir) yazıyor, *jonglör*ler[4] şarkı söylüyor, *diseur*ler (güzel konuşan kişi) hikaye anlatıyor ve *joueur*ler (çalgıcı) enstrüman çalıyordu. Ayrıca kayıtlarda geçen 14 kadın *Trubadur* da bu gruplardaki insanlara daha yakın tutuluyordu. Zira çoğu, şairden ziyade çalgıcı ve şarkıcı olarak tanımlanıyordu.

KALELERDEKİ HAYAT VE MÜZİK

Trubadur seyahati sonucunda bir kaleye vardığında üzerinde şövalye zırhı, çalgısı ve herhangi bir olaya hazırlıklı olmak üzere bir mızrak olurdu. Bundan sonra *trubadur*un zırhını çıkarmasına yardım edilir, kıyafetleri özenle giydirilir ve ihtiyaçları giderilirdi. Ziyareti sırasında bir turnuva varsa, *trubadur* da buna katılır ve maharetlerini gösterirdi. Arenada bir şövalye ile bir *trubadur* arasındaki tek fark, *trubadur*un tezahüratını yapan ve şarkılarını söyleyen *jonglör*leri olmasıydı. Mesleki bakımdan bir şair olarak görülmesine karşın *trubadur*un sağlam bir müzik bilgisine de sahip olması gerekliydi.

13. yüzyılda resmedilen iki trubadur. *Cantigas de Santa María*, J.B.2, fol. 162r. Biblioteca del Monasterio de El Escorial



Genelde şarkılarını kendileri söylemezler, söz ve müzik uyumu konusunda her şeyi düzenler ve *jonglör*lerine öğretirlerdi. Müziklerinde kilise müziğindeki uzun süreli sesler yerine kısa notaları, çarpmaları, arpejleri tercih ederlerdi. Gregoryen dizilerini kullanırlar, çeşitli enstrümanları koro halinde söylenen eserlere katarlar, vokal soloları eklerlerdi.

Bazen bütün *jonglör*ler *unison* biçimde söyler, bir tanesi de tek başına onlara karşıt bir *discant* (tiz eşlik partisi) ya da armonik eşlik yapardı. Bu topluluklarda genelde kullanılan çalgılar, lavta, viyol ailesine mensup çalgılar, arp, tabor (darbuka) veya küçük davul, *sackbut* (trombon), *organistrum* (bir tür *hurdy gurdy*), *flageolet* (flüt) ve *bagpipe* (tulum) idi. *Trubadur* geleneğinin iki yüzyıl sonrasında, bu enstrümanların çoğunu, Hieronymus Bosch'un (1450-1516) "Dünyevi Zevkler Bahçesi" üçlemesinin "Müzisyenler Cehennemi" kısmında görmek mümkündür; her biri bir işkence aleti olarak resmedilmiştir. Buradan yola çıkarak, Rönesans başlarındaki karşı reformun *trubadur* müzik geleneğine bakışı hakkında da önemli ipuçları elde edebiliriz. *Trubadur*lar önceleri, kilise müziğinde olduğu gibi, 4'lü ve 5'li aralıkları yoğun olarak kullanıyorlardı. Fakat dinî müzikte 1500'lü yıllara kadar kullanılmayacak olan *discant*ı ve dominant akorları o zamandan kullanmaya başlamışlardı. Hatta bu akorlara dominant 9'luları da eklemişler, daha önce disonans sayılan küçük üçlü aralığı da konsonans hâle getirmişlerdi.

Trubadur şarkıları konularına göre şöyle sıralanabilir:

Sirventes: *Sirven* (paralı asker) ağzından yazılan şarkılardı (başka bir kaynağa göre *lady*ler için övgüler ve onu *lady*den ayrı koyanları azarlayan sözleri olurdu).

Pastorela: Şövalyenin çoban kıza aşkını anlatan şarkılar.

Alba: Ayrılık şarkıları.

Canzo/Chanson: Asıl *trubadur* aşk şarkısı, ideal ve mükemmel sevgiliye yazılmış şarkılar bu adla anılırdı.

Planctus: Ağıt.

Trobar Clus: Şifreli şiir.

Escondig: Sevgiliden özür dileme şarkısı.



Romantik trubadur. WorthPoint.

Tenso: Turnuva şarkısı.

Jeu-parti: *Trubadur*lar arasındaki atışma.

Bu şarkılar formlarına göre şöyle sıralanabilir:

Balada: Tekrarlı, nakaratlı ezgi (*abab* veya *abcb*).

Rondo: Dans formu (*aba*, *abaca*, *abacada*).

Estampie: Dans ve müzik formu (*aabbccdd*...).

'LANGUE D'OC' DIŞINDAKİ GEZGİN ŞARKICILAR

Gezgin şarkıcılar değişik topraklarda ayrı ayrı isimler altında var oldular, Oksitanya'daki *trubadur*lar, Kuzey Fransa'da *trouvère*, Almanya'da *minnesänger* olarak anılmaktaydı. *Trouvère* geleneğinde Champagne bölgesi önemlidir. *Trouvère*lerin şarkıları ve gelenekleri Fransız Ars Nova'sını beslemiştir.

14. yüzyılda Champagne bölgesi en son *trouvère*leri Guillaume de Machaut'yu (1300-1377) ve hatta gelenek kaybolduktan sonraki izlerini sürecek olan Philippe de Vitry'yi (1291-1361) yetiştirmiştir. 14. yüzyıl Fransa'sında *trouvère*lerle ilişkilendirmeden polifonik şarkıları örneklendirmek mümkün değildir. 15. yüzyıldaki Guillaume Dufay (1397-1474), Gilles Binchois (1400-1460) gibi pek çok önemli müzisyen de bu topraklardan gelmiştir.

*Trouvère*lerde de *trubadur*larda olduğu gibi şövalyelik, savaşçılık önemli bir ögedir. Fakat aradaki bir fark önemlidir: Kiliseye ve Papalığa daha yakın konumda olan Kuzey Fransa, Katolik inancını sonuna kadar savunup Haçlı Seferlerine büyük destek verse de *trubadur*ların vatanı Oksitanya bu durumdan daha sonra uzaklaşmıştır. Çünkü Katolik inancına pek sıcak bakılmayan bu toprakların *trubadur*ları da doğal olarak kahramanlık şarkılarından çok aşk şarkıları söylemeyi tercih etmişlerdir. Aslında bu aynı topraklarda gelişen Katharizm[5] inancıyla da yakından bağlantılıdır.

Alman *minnesänger*lerin kökeni Kuzey Fransa'daki *trouvère*lere dayanır.

Minne-sang kelimesi yine *courtly love*daki gibi *minne* (aşk) kökünden gelse de; sadece kadınlardan bahsetmezler, dinsel ve epik hikayeler de anlatırlar; ayrıca eski pagan tanrılar Asgard'a, Wotan'a, Valkyrie'lere ve pek çok mitolojik ögeye değinirlerdi.

Minnesänger geleneği *trubadur*lardan kısa bir süre sonra sonlanmıştı. *Minnesänger*lerin ilk dönemlerinde özellikle Kuzey Fransa etkisi hâkim olduğu için bazı şarkıların müzikleri aynen alınıyor, metinler değiştirilerek kullanılıyordu. Bunlara *contrafactums* deniliyordu. 1200'lü yıllar civarında bu

Jean-Louis-Ernest Meissonier. Ud çalan trubador. 1stdibs.co.uk.



etki azalmış ve *minnesänger* geleneğinin klasik dönemine girilmiştir. Bu döneme özgü *wächter lied* (nöbet şarkısı), *ballad* formundadır.

Alman stili kompozisyonlarda, İslami kültürlerin ve hatta Hint kültürünün etkileri görülebilmekteydi. Çünkü Haçlı Seferlerinden dönerken Avrupa'ya bu ögelerin taşınması gayet doğaldı. O dönemlerde bir hayli güçlü olan kilise, müziğin bu yöndeki gelişimiyle ilgilenmiş ve dokümanlarını saklamıştır.

1230'lardan sonra *minnesänger* geleneği daha yaygın hale gelmiş ve halkın değişik tabakalarında yer bulmuştu. Klasik *minnesänger* edebiyatının mizahi bir versiyonu gelişmiş, 15. yüzyıl civarında başka bir sosyal sınıfın, tüccarların devam ettirdiği bir şekle bürünerek *meistersinger*liğe (Usta Şarkıcılığa) dönüşmüştü.

GELENEĞİN SONU

Trubadur geleneği Fransa'da 1300 yılları civarında sonlandı. Bu durumun aslında en önemli nedeni Engizisyon'du. Zira Engizisyon 13. yüzyıl başlarında, topladığı büyük bir orduyu bir çeşit Haçlı Seferi gibi, *Trubadurlar*ın yurdu Oksitanya'ya, Kathar'ları yok etmek üzere gönderdi. Kathar hoşgörüsünün kök saldığı topraklar üzerinde gelişen *Trubadur* geleneği, Oksitanya kentlerinin birer birer yağmalanıp, Kathar kalelerinin tek tek düşüp, Katharların tamamen yakılmasıyla son buldu. Bu olaylardan sonra soylu sınıfı büyük ölçüde bu konulardan elini çekti ve artık yanlarında çalışanları besleyemeyen diğer *Trubadur*lar da gelenekten koptular. Müzik de büyük ölçüde kilise egemenliği altında yoluna devam etti. *Minnesänger* ve *meistersinger* geleneği 19. ve 20. yüzyıllarda etkisini müzik eserleri üzerinde sürdürdü. Richard Wagner'in *minnesänger*leri ana karakterler olarak seçtiği "Tannhäuser" ve Richard Strauss'un "Guntram" operaları, yine Wagner'in *meistersinger*leri konu aldığı "Die Meistersinger von Nürnberg" (Nürnbergli Usta Şarkıcılar) operası bu etkiye örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Almanya'da çeşitli folk ve *rock* grupları bu gelenekten beslenmektedirler. Z

NOTLAR

1 Oksitanya: Güney Fransa'nın tamamı, İtalya'nın ve İspanya'da Katalonya'nın bir kısmını kapsayan tarihî bölge. Tarihsel olarak Oksitan dilinin konuşulduğu bölgeleri tarif etmek için kullanılmaktadır.

2 Burada sözü geçen *troubadour* Bertran de Born'dur.

3 Latince "ioculare" (şaka yapmak) kelimesinden türediği sanılmaktadır.

4 Oksitanya'da *jonglar* olarak kullanılıyordu.

5 Katharizm: 12. yüzyılda Oksitanya'da ortaya çıkmış ve 13. yüzyıl ortalarına kadar varlığını korumuş bir Hıristiyan mezhebi. Kathar inancına göre dünya üzerinde hâkimiyet sahibi olan güç, şeytandır ve her insan önce şeytanın etkisinde yaşar, sonra nefsini terbiye edip şeytanın etkisinden kurtulunca 'kusursuz' denilen bir mertebeye erişirdi. Katharizm, düalizme dayalı bir inançtır, iyinin ve kötünün dengesini esas alır. Katharlar kilisenin baskısı altında yaşadılar. Bütün kaleleri kuşatılarak Engizisyon tarafından din adına katledildiler. Son Kathar kalesi olan Montségur, 1244 yılında düşmüş ve kaledeki Kathar mezhebine mensup insanlar ve kaleyi gönüllü olarak savunan askerler, Engizisyon tarafından yakılmışlardır.

KAYNAKÇA

¶ Elizabeth Aubrey. "The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century." *Early Music History* 16 (1997): 1-53.

¶ Peter Frenzel. "Minne-Sang: The Conjunction of Singing and Loving in German Courtly Song." *The German Quarterly* 55/3 (May 1982): 336-348.

¶ Christopher Page. "Listening to the Trouvères." *Early Music* 25/4 (November 1997): 638-659.

¶ C. J. Tabor. "The Troubadours." *Folklore* 40/4 (December 1929): 345-368.



Gerard van Kuijl. Müzik provası. 1651. Rijksmuseum.

ORTAÇAĞ AVRUPASINDA ENSTRÜMANTAL MÜZİK

DONATELLA MELINI



ENSTRÜMANTAL müziğin sınırlarını tam olarak tanımlamak kolay değildir, çünkü 15. yüzyılda enstrümantal müzik, elyazmalarının odaklandığı vokal repertuvara göre farklı bir statüye sahiptir. Ancak enstrümantal veya vokal-enstrümantal müzik uygulamalarına tanıklık eden sayısız belge de söz konusudur. Zaten çeşitli çalgıların tipolojilerine adanmış inceleme eserleri bu dönemde giderek daha çok ortaya çıkar; resim başta olmak üzere, sanat dallarında da, görsel sanatçıların kaçınılmaz hatalarına rağmen, 'gerçek' çalgıların tutarlı bir şekilde tasvir edildiği görülür.

ENSTRÜMANTAL MÜZİĞİN TÜRLERİ VE KAYNAKLARI

Super librum [kitaptan] diye bilinen müzik türünde, doğaçlama şarkı söylerken çalgı eşlik etmektedir. Bu türde şiir mısraları, şarkıcının tonlama yaparken yararlandığı dağarcığı oluşturan ve sözlü olarak aktarılan modüller olan *aere*ler doğrultusunda seslendirilir. Bu tek sesli formüller son derece esnek olup farklı metinlere uygulanabilir. Dolayısıyla şair-şarkıcı, klasik çağı çağrıştıran yeni bir 'ozan' gibi, *aere*leri temel alarak emprovize mısraları seslendirirken bir yandan da lavta, viyola veya kol liri çalar; bundan dolayı bu tür performanslar, 'lavtalı şarkı söyleme' veya 'viyolalı şarkı söyleme' olarak da bilinir. En ünlü doğaçlama müzisyenleri arasında Leonardo Giustinian (1388-1446), Raffaele Brandolini (d. 1465), Aurelio Brandolini (1454-1497), Baccio Ugolini (ö. 1494), Serafino Aquilano (1466-1500) ve 15. yüzyılda Ferrara'nın en ünlü şarkıcısı olan Pietrobono del Chitarrino vardır.

Bazı örneklerde şair-şarkıcı, mısraları seslendirmekle yetinir ve enstrümantal eşliği başka bir müzisyene bırakır. Doğası itibarıyla yazılı olarak belgelenmemiş olan bu eşlik şeklinin yanında, Burgonya *chanson* repertuvarı dâhilinde bu kadar kısa ömürlü olmayan bir şeklinin daha yer aldığını görebiliriz. Elyazmalarından anlaşıldığı

Z Umberto Eco'nun editörlüğünü yaptığı Ortaçağ dizisinin 4. cildi olan *Keşifler, Ticaret, Ütopyalar* kitabındaki "XV. Yüzyılda Enstrümantal Müzik" başlıklı makaleden alınmıştır (İstanbul: Alfa Yayınları, 2017, s. 891-895).

Isaac Elias. Kutlama.1629.
Rijksmuseum

üzere, genelde üç sesli olan bu seküler kompozisyonlarda vokallerle çalgılar bir arada yer alır; üst ses genelde metin içerir, alt sesler ise metinden yoksundur, dolayısıyla enstrümantal olarak seslendirilmelidir. Bu türlerde enstrümantal müziğin vokal müziğe yardımcı rolde olduğu bellidir, ancak enstrümantal müziğin giderek özerkliğini kazandığı, şarkı söylemekten tamamıyla kopup kendi 'özerk' haysiyetini edinmeye başladığını gösteren örnekler de yok değildir. Nitekim yine doğaçlama türler bağlamında lavtalı (veya viyolalı) şarkı söylemeye alternatif müzik icra şekillerine rastlarız; *Des Basses Danses* olarak bilinen ms. 9085 (Brüksel, *Bibliotheque Royale*) veya Domenico da Piacenza (ö. 1476), Antonio Cornazano (1431-1484) ve Guglielmo Ebreo da Pesaro'nun (1420-1484'ten sonra) dans konusunda yazdığı inceleme yazılarından görüldüğü üzere, *basse danse* repertuvarında bulunan enstrümantal melodi külliyatı genelde sadece tenorla sınırlıdır ve başka seslerin doğaçlama entegrasyonunu gerektirir, dolayısıyla tamamıyla enstrümantal niteliklidir.

Büyük ihtimalle 1480 civarında Ferrara'da hazırlanmış olan Canzoniere Casanatense (Roma, *Biblioteca Casanatense*, ms. 2856), dönemin ünlü müzisyenleri tarafından metinden yoksun olarak yazılmış, dolayısıyla enstrümantal olarak seslendirilecek besteler içerir. Bu eserle bağlantılı olarak günümüze ulaşmış bir ödeme kaydında *Canzoniere*, "yazısı ve notasyonu Don Alessandro Signorello tarafından yapılmış, *piffaro* için figüratif şarkı kitabı" olarak tanımlanmıştır, yani üflemeli bir çalgı olan *piffaro* eşliğinde seslendirilecek olan parçalardan oluşur. Ancak Ferrara kaynaklı bu eser, enstrümantal müzik uygulamaları alanındaki tek elyazması eser değildir ve 15. yüzyılın ikinci yarısında tablatürler ortaya çıkmaya başlar. Telli veya tuşlu çalgılar (org veya lavta) için geliştirilmiş bu notasyon sistemlerinde, tek tek sesler, sayılar veya harfler (bazen de porte üzerinde notalar) yoluyla gösterilmiştir. Conrad Paumann'ın (1414-1473) 1452'de yayımlanan *Fundamentum organisandi* eseri ile *Buxheimer Orgelbuch* (ms. Mus. 3725, Münih, Staatsbibliothek), vokal amaçlı olup tuşlu çalgılarla icraya uyarlanmış, transkripsiyonu nota veya harflerle yapılmış vokal besteler içerir. Lavta için tablatürlerde de bir dizi sayı veya harf, çalgının yapısını grafik olarak temsil eden çizgilere yerleştirilmiştir (çizgiler telleri, sayılar veya harfler de sapta basılacak parmağı gösterir).

SARAYLARDA VE ŞEHİRLERDE MÜZİK ÇALGILARI

Çalgıların 15. yüzyılın toplumsal hayatında giderek daha önemli bir rol oynadığı, sanat eserlerindeki tasvirlerinden de görülebilir; cennet resimlerinde yer alanlar bile, ortaçağda olduğu üzere, ilahi bir müziğin yansıması veya somutlaşmış hâli olmayıp, gerçekten icra edilen çalgıların oldukça aslına uygun tasviridir. *Ensemble*lar da [müzik topluluğu] son derece ilginçtir; daha önceki yüzyıllara göre gelişimlerini sürdüren çalgılar bu dönemde, ürettikleri ses doğrultusunda *haut* (sesi güçlü ve etkili olduğundan geniş mekanlarda çalınmaya uygun olanlar) ve *bas* (sesi daha sınırlı olup daha küçük ve kapalı mekanlara uygun olanlar) olmak üzere ikiye ayrılır. Müziğin dinleyiciler üzerinde yarattığı etkiden ve duygulardan da söz edilmeye başlanır, dolayısıyla müzik artık sadece kuramsal-matematiksel argümantasyonlara dayalı, doktrin temelli ve soyut bir kavram olarak görülmez.

Rönesansın irili ufaklı saraylarında, resmî koronun *(cappella)* yanı sıra, müzik alanında profesyonel anlamda, sürekli olarak hizmetlerini sunan çalgıcılar var olmaya başlar ve çalgılar, uzmanlaşmış zanaatkârlar olan lavtacılar arasında inceleme ve teknik deney konusu hâline gelir. Çalgıların inşası meselesini ele alan (ve lavta ile klavikordun inşası için teknik çizimler, ölçüler ve notlar sunan) ilk inceleme eserlerinden biri (ms. lat. 7295, Paris, Bibliotheque Nationale) 1440 yılına aittir ve Burgonyalı Henri Arnault de Zwolle (1400-1466) tarafından yazılmıştır.

Şehir devletlerinin saraylarında ve toplumsal hayatında, hem dinsel hem seküler bağlamda müzikli eğlenceler için çeşitli vesileler söz konusudur; özellikle enstrümantal müzik, seküler vesilelerle icra edilir ve dinsel ayinlere eşlik etme görevini vokal müziğe (veya sadece org eşlikli vokal müziğe) bırakır. Böylece müzik konusuna farklı bir ilgi gösterilmeye başlanır ve artık kuramcıların veya âlimlerin dar çevresiyle sınırlı olmayan müzik, hem soylu sınıflar hem de yüksek burjuvazi arasında yaygın hâle gelir. Bu durum, bu alana tutku besleyenler için -amatör düzeyde olsalar da- müzik transkripsiyonu talebi yaratır. Müzikten anlamak ve müziği icra etmeyi bilmek, kelimenin en yüksek ve geniş anlamıyla 'soylu' olarak itibar görmek isteyen herkesin eğitiminin temel bir unsuru hâline gelir ve müzik eğitiminin yanı sıra müziğe ahlaki açıdan da bir rol atfedilir. Büyük kuramcı Jobannes Tinctoris (1435-1511), *Complexus effectuum musices* (1470) adlı inceleme eserinde, müziğin 20 faydalı etkisini sıralar; bunlar arasında hüznü gidermek, zihni yükseltmek, insanları mutlu etmek, şölenlerin neşesini arttırmak yer alır. Tinctoris birkaç yıl sonrasına ait başka bir inceleme eserinde *(De inventione et usu musicae (*1484) dönemin çalgılarına odaklanır, inşa tekniklerinin özelliklerini tasvir eder ve Pietrobono del Cbitarrino'nun lavta alanındaki olağanüstü doğaçlama kabiliyetini över.

MÜZİK ÇALGILARININ TİPOLOJİLERİ VE ÖZELLİKLERİ

15. yüzyılda geliştirilen iki yeni çalgı -klavikord ve klavsen- birkaç on yıl içinde soyluların enstrümantal müzik uygulamalarının sembolü hâline gelir. Her ikisi de ortaçağa ait santura tuş sisteminin eklenmesiyle elde edilen bu çalgılar arasında temel bir fark söz konusudur: Klavikordda teller, tuşların çıtasına uygulanan metal bir uçla çalınır; klavsende teller, tuşların çıtasına dikey olarak uygulanıp yukarı ve aşağıya kayabilen ahşap çıtaya uygulanan ve mızrap görevi gören bir uçla (genelde kuzgun tüyü) çalınır. Kadın ve erkeklerin müzik çalarken resmedilmeye başlandığı sanatsal tasvirlerde, lavta ve düz flütün yanı sıra, klavikord ve ondan daha da yaygın olan klavsen,



'oda' müziğinin tasvirlerinin başrol oyuncuları hâline gelir. Açık havada icra edilen müziğe en uygun çalgılar ise *haut* çalgılardır, çünkü ürettikleri ses çok güçlü ve etkilidir; dolayısıyla geçit törenlerine, beylerin iktidara gelme törenlerine, elçilerin gelişine ve danslara eşlik etmeye en uygun çalgılar trompetler ve *bombarda*lardır.

Trompet hiç şüphesiz en eski ve en iyi bilinen çalgılardan biridir; hem savaşta hem de barış zamanında kullanılan bu çalgı organolojik açıdan çok basittir, çünkü iki metreye kadar uzanabilen (ve kolaylık olması için bükülebilen), çan şeklindeki ucuna 30 cm kalana kadar, silindir şeklinde metalik bir borudan oluşur. *Bombarda,* gaydadan türemiş, kamışlı (çalgıcının ağzını dayadığı bir silindirin içinde titretilen ince bir kamış) bir çalgıdır; *bombarda*nın son deliğini parmaklar yerine kapatan açkıyı koruyan delikli ahşap silindir, bu çalgının en önemli özelliğini oluşturur.

Kapalı alanlarda dansa eşlik olarak da kullanılan bu müzik çalma şeklinin yanı sıra, vokalle icra edilen melodiye lavta veya viyolanın çok sesli eşlik ettiği 'lavtalı şarkı söyleme' veya 'viyolalı şarkı söyleme' şekli de yaygın hâle gelir.

Bu dönemde lavta, günümüze ulaştığı biçimi ve boyutları alır: kabuk adı verilen, ahşap şeritlerden oluşan, oldukça büyük bir ses tablası, genelde geleneksel altı köşeli yıldız (ilahi dünyayla beşerî dünya arasındaki etkileşimin simgesi) şeklindeki oymalı ses deliğini içeren ses tahtası ve sağ elin parmaklarına daha çok yer vermek için genişlemiş olan sap üzerinde yer alan beş sıra tel (tek olan en ince seslisi dışında hepsi ikili teller). Mızrap yerine sağ elin parmaklarının kullanılması, aynı anda birden fazla telin çalınmasına, dolayısıyla hem eşlik hem de melodi çalma işlevlerine izin verir.

'Lavtalı şarkı söyleme'nin yanı sıra, 'viyolalı şarkı söyleme' de mümkündür; burada viyolayla, ortaçağda olduğu üzere, farklı biçimlere sahip, telli jenerik bir çalgı değil, bu dönemde geliştirilen yeni bir çalgı olan *da braccio* lir kastedilir. İlginç bir tarihi olan bu çalgı, klasik dünyada çalgıların en önemlisi ve en soylusu olduğuna inanılan ve Yunan müzik modlarına kaynak olan Apollon'un *lyra*sından, yani uzun bir mızrabın yardımıyla çalınan yedi telli çalgıdan türemiştir.

15. yüzyılda hümanistler klasik dünyayı incelemeye başladığı zaman, Yunan *lyra*sının ilginç bir şekilde yayla çalınması gereken bir çalgı olarak tanımlanmasının nedeni, bazı arkeolojik buluntularda ortaya çıkan ve kemikten yapılmış uzun mızrabın kısa bir iple çalgının kendine bağlı olduğunun görüldüğü resimlerin yanlış yorumlanmış olmasıdır. Böylece Yunan dünyasının, telleri parmaklarla çalınan en önemli çalgısı 15. yüzyılda yaylı bir çalgıya dönüşür. Kol lirinin kalp şeklindeki akort açkısı, klasik çalgının kollarının çizgilerini taşır. Lir yayının uzunluğu, çalgının yedi telinin (sap üzerindeki beş telle sabit eşlik amaçlı iki ayrı tel) akort yapma kabiliyetini sağlayacak şekilde yassı bir köprü üzerinde bulunmasından kaynaklanır. Bu çalgının hayranlarından olan Leonardo da Vinci (1452-1519) kendine bir kol liri inşa etmiştir.



BRİTANYA ADALARININ MÜZİĞİ

MARTIN STOKES

Johann Peter Krafft. Ossian ve Malvina. 1810.

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN : **HAMDİ AKYOL**
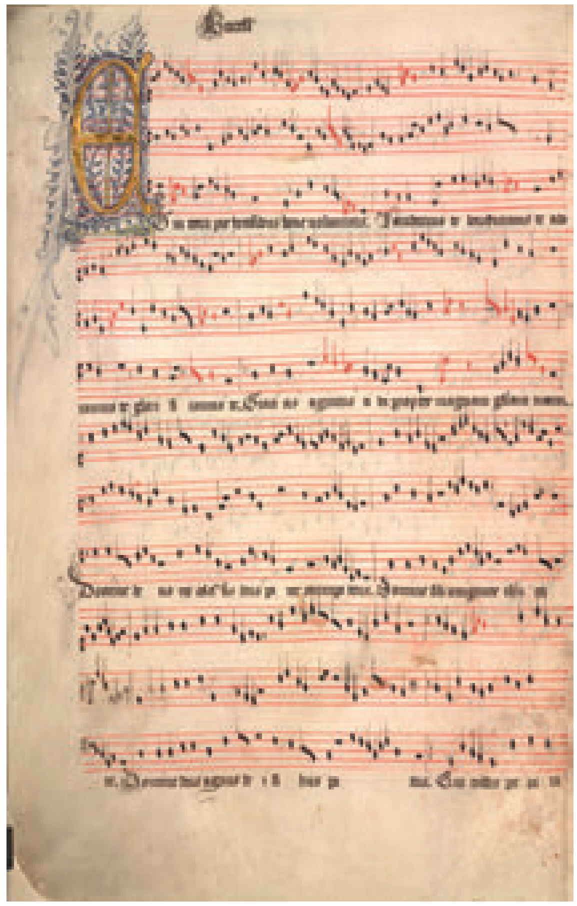
Britanya Adaları; İngiltere, İrlanda, Man Adası, Hebrids, Shetlands, Orkneys, Manş Adaları ve yaklaşık altı bin daha küçük adadan oluşur. Siyasi olarak bu adalar şu anda Birleşik Krallık (İngiltere, İskoçya, Galler, Kuzey İrlanda) ve İrlanda Cumhuriyeti arasında taksim edilmiştir.

Tarihin penceresinden bakıldığında Britanya Adaları, Roma ve Viking dönemlerinden beri güney ve doğudan istila ve göç dalgalarına maruz kalmış; bu istilalar, bölgeye daha önceden yerleşmiş olanları kuzeye ve batıya doğru göçe mecbur etmişti. Günümüzde kuzeyin ve batının en uç noktalarında eski diller (Kelt) hâlâ konuşulmakta ve eski şarkı, dans ve folklor biçimleri korunmaktadır. Normanlar 1066'da Fransa'dan gelip ülkeyi işgal ettiğinde İngiltere, Galler, İskoçya ve İrlanda'da farklı siyasi gruplaşmalar ortaya çıktı. Farklılıklardan oluşan bu düzen, Birleşik Krallık ve İrlanda Cumhuriyetinde hâlen devam etmektedir.

Britanya Adaları o zamandan beri etrafını kuşatan denizlerin dört bir yanından gelen kültürel ve müzikal etkilere açık olmuştur. Romalıların ve Vikinglerin müzikleri hakkında bildiklerimiz, diğerlerine nispeten az... Normanların istilası ve bölgeye kalıcı olarak yerleşmeleri ile birlikte Britanya Adaları, Fransızca konuşan dünyanın bir parçası hâline gelmişti. Dili, sanatı ve mutfak kültürü gibi kilise ve Saray müziği de adaların yeni misafirleriydi. İstilayı takip eden yüzyıllarda İngiliz ve Fransız kültürleri birbiriyle yakınlaştı. İngiliz halk şarkılarının bilinen ilk ve nadir bir örneği, 1261-1264 yılları arasında notaya alınan bir polifonik rota (*round*)[1] olan *Sumer is icumin in*'dir.[2] 15. yüzyılın başlarına ait olan ve *Old Hall Manuscript* adıyla bilinen elyazması eser, İngiliz polifonik kilise müziği geleneği hakkında belirgin bilgiler içeren ilk eserdir. İngiliz müzik kültürünün Fransızlardan ayrı bir kültür olarak ortaya konması, ilk olarak Tudor Hanedanlığı döneminde mümkün olabildi. Ulusal bir Latince polifonik kilise müziği ekolü, 16. yüzyılda John Sheppard, Thomas Tallis, William Byrd ve Thomas Weelkes gibi isimlerle birlikte oluşmaya başladı. Kral VIII. Henry[3] tarafından gerçekleştirilen din reformu, kilisenin gücünü zayıflatmakla kalmamış, aynı zamanda ibadet dilinin İngilizce olması şartını da getirmişti. Bu, Britanya Adalarının birçok bölgesinde, özellikle Cornwall, İrlanda ve İskoçya'da tepkiyle karşılandı. Ana katedraller ve bazı üniversitelerde (Oxford ve Cambridge gibi) İngilizce cümlelerden oluşan sözlere sahip yeni kilise müziği söylenmeye başladı. Besteciler, sanatlarını yeni duruma göre şekillendirdi. Bu arada, sofistike, edebî bir İngilizce şarkı geleneği (örneğin, John Dowland'in lavta ile söylediği şarkılar) Sarayın duvarlarında yankılanıyordu. Bu durum, 1649'da Kral I. Charles'ın idam edilmesi ve Calvinist ilkelere dayalı bir Cumhuriyetin kurulmasıyla sona eren İngiliz İç Savaşına kadar devam etti. Müzik, kilisede ve hemen her yerde yasaklandı. Bu dönemde inşa edilen kiliselere, tıpkı bugün İngiliz-İskoç sınırındaki Berwick-upon-Tweed'de olduğu gibi –eğer yoksa- sadece çan kuleleri için izin verildi.

1660 yılında monarşinin yeniden itibarını kazanıp idareyi tekrar ele almasıyla Kıta Avrupası müzikleri Britanya Adalarında yeniden dinlenmeye başladı. İngiltere'nin en ünlü 'İtalyan' bestecisi, operalar, şarkılar ve enstrümantal müzik eserleri besteleyen –ve bugün hâlâ kendisine saygı duyulan- Henry Purcell'di, ancak ardında bir halef bırakamadan genç yaşta öldü. Opera ve kilise müziğindeki muadili oratoryo, 18. yüzyılla 19. yüzyılın başında İngiliz

Old Hall Manuscript. British Library. 15. yüzyıl.



1 Çevirenin notu: Bir turda en az üç sesin aynı melodiyi söylediği, ancak bu üç sesin şarkıya farklı zamanlarda girmesiyle oluşan çok sesli bir müzik formu.

2 Çevirenin notu: Ortaçağ İngilizcesi, Wessex lehçesi ile yazılmış bir halk şarkısıdır. Türkçeye "Yaz geldi, yaza kavuştuk" diye tercüme edilebilir.

3 Çevirenin notu: Anglikan Kilisesinin kurucusu kabul edilen ve ülkeyi 1509-1547 yılları arasında yönetmiş olan İngiliz Kralı. İngiltere'de büyük bir dönüşüm yapmış olan Kraliçe I. Elizabeth'in babasıdır.



The Vespasian Psalter.
British Library.

şehirlerinde parladı. Londra'nın konser salonları, dönemin büyük Avrupalı bestecilerini kendine çekecek kadar ünlüydü. Büyük Alman müzisyen Georg Friedrich Händel, oratoryosu "The Messiah"ın (1741) İngilizce sözlerini, İtalyan ve Fransız müziğinin karakteristik özelliklerini kullanarak besteledi. Bu eser halen her yıl Noelde ülke genelinde dinlenmeye devam etmektedir. Birçok insan tarafından 'İngiliz' şaheseri olarak kabul edilir. Aslında dilinin 'İngilizce' olması dışında bir 'İngiliz' eseri olduğunu söyleyemeyiz. Bir asır sonra, diğer bir önemli Alman besteci, şef ve müzik adamı Felix Mendelssohn da onun izinden gitmiştir.

Bu dönemi takip eden 19. yüzyılda Avrupa ülkeleriyle ilişkiler bozuldu. Milliyetçilik yaygınlaştı ve bununla birlikte Alman müzik dilini kullanan Avrupalı bestecilerin aksine kendilerini İngiliz, İskoç, Galli veya İrlandalı olarak görmeye başlayan bir besteci ekolü gelişti. 18. yüzyılın sonlarından itibaren halk şarkıları, Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi adalarda da yeniden keşfedildi. Macpherson'ın ortaçağ ilk dönemlerine ait İrlandalı ve İskoç halk deyişleri içeren *Ossianic Epics*'i 1762'de keşif ve tercüme etmesi, sadece Britanya Adalarında değil, Avrupa genelinde de Kelt topraklarını 'geleneksel müziğimizin' doğduğu ve ulusal kültürün ihyasının tohumlarını barındıran yerler olarak görme romantizmine zemin hazırladı. Macpherson'ın tercüme edip yayınladığı güftelerin 'otantik' olmadığı söylenebilirse de oluşturduğu etki bakımından sonuç muazzamdı. 19. yüzyılın sonlarına doğru Charles Wood, Charles Villiers Stanford (İrlanda) ve Charles Parry'nin (Galler) eserleriyle birlikte ulusal müzik yavaş yavaş şekillendi. 20. yüzyılın başlarında, İngilizce şarkı sözlerini belirgin olarak kullanan Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst ve Frederick Delius da bu listeye eklenebilir. Bu isimleri, 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, daha modern eserlerle, belki de İngiltere'nin en kararlı bestecisi Benjamin Britten takip etti. Bu tarz eserler, Manchester ekolü (Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, Harrison Birtwistle) ve Cornelius Cardew gibi deneyciler tarafından daha uluslararası, modern ve avangard biçimde geliştirildi. Cecil Sharp, eski İngiliz, İskoç ve İrlanda halk

Georg Friedrich Händel (1685-1759).



Felix Mendelssohn (1809-1847).

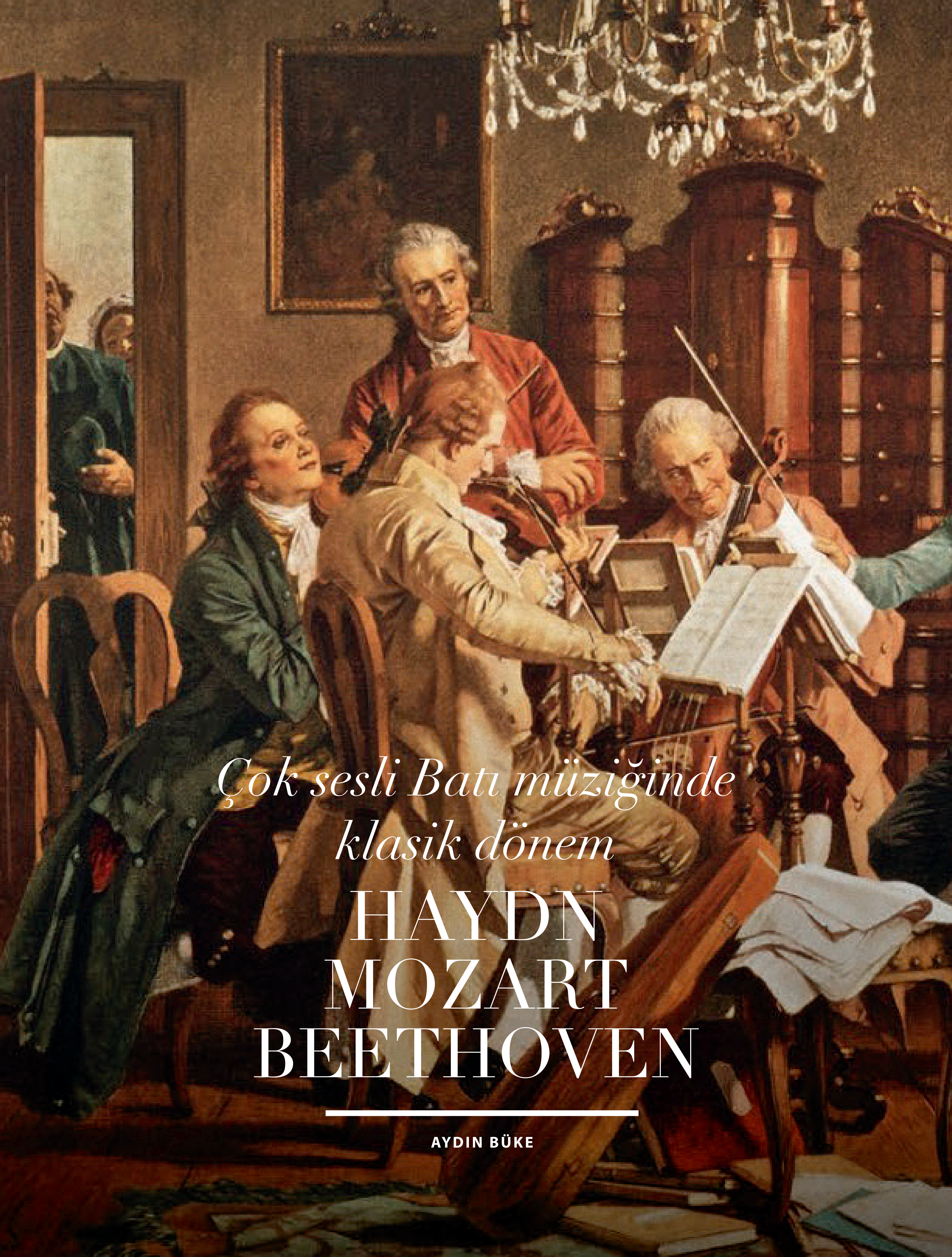


ezgi geleneğinin ABD'nin güneyinde, tarım bölgelerinde İngilizce konuşan göçmenlerce devam ettirildiğini, Béla Bartók modeli hakkındaki halk müziği araştırmasında ortaya koydu. Britanya Adalarında halk müziği ve deyişlerin yeniden canlandırılması 19. yüzyılın sonlarında ve daha sonra 1960'larda Ewan MacColl ve Peggy Seeger ve diğerlerinin çalışmalarıyla mümkün olmuştur. Halk müziğinin, hem eğlence amaçlı hem de bir 'sanat' olarak önem ve değeri günümüzde hâlâ devam etmektedir.

Britanya Adaları ile ABD arasındaki göç bağları, I. ve II. Dünya Savaşları esnasındaki askerî ittifak ve elbette aynı dilin konuşuluyor olması, Amerikan *rock and roll*, *blues*, *R&B*, caz, *country* müzik türlerinin Britanya Adalarında kolaylıkla karşılık bulmasını sağladı. Bu türlerdeki eserler arasında Van Morrison (Kuzey İrlanda), Tom Jones (Galler), Eric Clapton (İngiltere), Bee Gees (İngiltere), Bonnie Tyler (Galler) gibi Britanya Adalarına ait sesler de vardı. Amerikan *rock* müziği, Kıta Avrupası pop müziği ve 'ev yapımı' halk ezgilerinin kaynaşması ve şekillenmesi, Liverpool'da Beatles ile birlikte oldu ve David Bowie'ye ve oradan da *punk* müziğe kadar uzanan, daha deneysel bir *rock* müziği kültürü ortaya çıktı. Müzik alanında da başka alanlarda olduğu gibi, 1990'larda Tony Blair tarafından Britpop olarak tanımlanan bir 'Britanyalı' (sadece 'İngiliz' değil) tarz geliştirildi. İngiliz Milletler Topluluğundan (eski sömürgeler) gelen göç, İngiliz şehirlerinde *reggae* ve *bhangra* gibi önemli dünya müzik türlerinin yaygınlaşması anlamına da geliyordu. Günümüzde Britanya Adalarındaki müzik kültürü; istila, göç, asimilasyonun yanı sıra Kıta Avrupası ile yakın bağların ve İmparatorluğun yarattığı kalıcı izlerin tarihini yansıtıyor. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Opera ve kilise müziğindeki muadili oratoryo, 18. yüzyılla 19. yüzyılın başında İngiliz şehirlerinde parladı.



Çok sesli Batı müziğinde klasik dönem

HAYDN MOZART BEETHOVEN

AYDIN BÜKE



Julius Schmid. Joseph Haydn kuartet icra ediyor. 1790. Staatsopernmuseum.

Bu alışılmadık tarz, küçük süslemeler, kısaca onun çalışı, her tür küçük notayı öylesine belirgin olarak ortaya çıkarıyor ki, hem armoninin güzelliğini hem de melodinin anlaşılabilirliğini engelliyor. Bütün partiler, aynı yoğunlukta ve önemde işlenince, insan belirgin bir partiyi izlemekte zorlanıyor.

HAMBURG'DA yayınlanmakta olan *Der Critische Musikus* adlı dergide çıkan bir yazıda yer alan yukarıdaki satırlar (14 Mayıs 1737), isim vermeden o dönemin tanınmış bir orgcusunun ve bestecisinin hem yorumculuk hem de kompozisyon tekniğini eleştiriyordu. Johann Adolph Scheibe (1708-1776) tarafından kaleme alınan eleştirinin ana fikri, müzikte uzunca bir süredir hâkim olan Barok alışkanlıkların modasının geçtiği, bunun yerine daha doğal bir anlatımın tercih edilmesi yönündeydi. Bu eleştirinin bugün hâlâ bizleri bunca ilgilendirmesinin asıl nedeni, yazıda isim verilmeden eleştirilen kişinin Johann Sebastian Bach (1685-1750) olmasıydı. Günümüz müzisyenlerinin gözünde adeta tanrılaşmış bir isim konumundaki Bach için böylesi bir yazının kaleme alınmış olmasını bugün yadırgıyorsak da 1750'lere yaklaşıldığı o tarihlerde müzik dünyasında yeni bir yol arayışı ortaya çıkmaya başlamıştı. Barok Dönem kompozisyon yöntemi, kontrpuan eski moda görülür olmuş, ezginin egemenliği ön plana çıkmıştı; müzikte Klasik Dönem başlamak üzereydi.

16. yüzyıl sonlarında başlayıp 18. yüzyıl ortasına kadar etkili olan Barok sanatı kısaca tanımlamak istersek 'sarayın ve soyluların sanatı' olarak ifade edebiliriz. Kolonileşme sonucu elde edilen büyük servetler, Avrupa'da sanat için olağanüstü miktarda para harcanmasına yol açmıştı. 'Barok' kelimesinin de vurguladığı gibi,[1] bu sanatta süsün ve ince detayın çok büyük önemi vardır. Müzik eserleri de bu düşünceye göre besteleniyor, her bir nota olabildiğince süslenerek çalınıyordu.

Sanat ve bu yazının konusunu oluşturan müzik, 1700'lü yılların ilk çeyreğinden sonra yavaş yavaş soylu saraylarının dört duvarı arasından

Joseph Haydn (1732-1809).



çıkıp, daha geniş kitlelere ulaşmaya başladı. Bu aynı zamanda burjuva hayatının şekillenmeye başladığı, burjuvazinin zaman içinde iktidarı soylulardan almaya hazırlandığı anlamına da geliyordu. 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi sonrasında burjuvazi, toplum düzeninin şekillenmesinde başrolü oynamaya başlayacaktı.

Müzik tarihinde 'Klasik Dönem' olarak tanımlanan ve Bach'ın ölümüyle (1750) başlayıp, Beethoven'ın ölümüyle (1827) sona erdiği düşünülen süreç pek çok kaynakta 'I. Viyana Okulu' olarak da anılmaktadır. Bu dönemin üç önemli ismi Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) hayatlarının önemli bir bölümünü Viyana'da geçirip, önemli eserlerini bu kentte bestelemiş olmaları, bu tanımlamaya neden olmaktadır. Doğal olarak sanat tarihindeki dönemlerin kesin çizgilerle birbirinden ayrılmadığı, değişimin oldukça yavaş ve adeta bir bayrak yarışı gibi yaşandığı düşünüldüğünde Klasik Dönem boyunca Barok alışkanlıkların terk edilip, duyguların ön plana çıkacağı Romantik Döneme geçişin sağlandığı ortaya çıkar. Düzenli konserler, bestelenen eserlerin basılıp satılması, kent kültürünün giderek önem kazanması, müziğin soylu sarayları dışında burjuva evlerinin de vazgeçilmezleri arasına girmesi hep bu dönemde gerçekleşmiştir.

Klasik Dönem müziğini daha iyi anlamak ve değerlendirebilmek için onun ardındaki müzik dışı bazı ögelere kısaca değinmek gerek... 1700'lü yılların ilk yarısında Avrupa düşüncesinde etkili olan 'Aydınlanma Hareketi,' burjuva sınıfının iktidarı ele geçirmek için başlattığı mücadelenin en önemli dayanak noktasını oluşturmuştur. Immanuel Kant'ın (1724-1804) ifade ettiği gibi, "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır." Aydınlanma ile akıl ve bilgi, bilim ve sanat için yol gösterici olmaya başlamış, din katı ve dogmatik yapısından kurtularak daha insancıl bir görüntüye kavuşmuştu. Eğitim alanında önemli ilerlemeler kaydedilmiş, 1751 yılında Diderot'nun (1713-1784) öncülüğünde yayınlanmaya başlayan *Encyclopédie*, yaklaşık 20 yılda 28 cilde ulaşmış ve bilginin herkesin kullanımına sunulmasında önemli bir eşiğin aşılmasını sağlamıştı.

Bütün bu olumlu gelişmelerin ne denli uzun bir süreye yayıldığı, Barok Dönem alışkanlıklarının etkilerinin ne denli uzun sürdürdüğü Haydn, Mozart ve Beethoven'ın hayat öykülerine göz gezdirdiğimizde karşımıza çıkmaktadır.

Joseph Haydn bir araba tamircisinin oğlu olarak 1732 yılında Rohrau'da dünyaya geldi. Günümüzde Avusturya'nın Macaristan'a komşu toprakları içinde yer alan bu küçük kent, o tarihlerde Kutsal Roma Germen İmparatorluğu içindeydi. Avrupa'nın Almanca konuşan küçük kent devletlerinin ve Kuzey İtalya'da Habsburg Hanedanlığına bağlı bölgelerin bir araya gelmesiyle oluşan Kutsal Roman Germen İmparatorluğu, çok geniş topraklara sahip olmakla birlikte merkezî bir idareden yoksundu. Farklı büyüklükteki prenslikler ya da kent devletleri, bir savaş durumunda Viyana'daki imparatoru askerî olarak destekliyor; ancak bunun dışında kendi iç işlerinde oldukça bağımsız davranabiliyorlardı. Haydn'ın doğduğu kent Rohrau, Viyana'nın yakınında yer aldığı için onun hayatında ve eğitiminde imparatorluk başkenti özellikle önemli bir

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).



Ludwig van Beethoven (1770-1827).



rol oynamıştır.

Dönem alışkanlıkları uyarınca kilise korosunda şarkı söyleyerek müzik eğitimine başlayan ve temel bilgilerini burada alan çocuğun hayatı Viyana'nın ünlü St. Stephan Kilisesi'nin müzik yöneticisinin dikkatini çekmesi sonrasında kökünden değişti. Haydn sekiz yaşında ailesinin de izniyle Viyana'ya giderek bu ünlü kilisenin çocuk korosuna katılmış ve ciddi bir müzik eğitimi almaya başlamıştı. Yalnızca erkek çocuklardan oluşan kilise korolarında, ergenlik sonrası sesleri kalınlaşanlara yer olmadığı için Haydn dokuz yıl kaldığı ve çok şey öğrendiği bu kurumdan ayrılarak Viyana'da bir müzikçi olarak yaşamanın yollarını aramaya başladı. 1750'li yılların hemen başında önündeki seçenekler çok fazla değildi. Kendinden önceki Barok Dönem bestecilerinin pek çoğunun yaptığı gibi ya bir soylunun emrinde ya da kilise bünyesinde müzisyen olarak çalışmanın yollarını araması gerekiyordu. İlk işi Kont Karl von Morzin'in malikanesindeki küçük orkestranın müzik yöneticiliği olmuş; ancak bir süre sonra Kont'un maddi durumu bozulunca diğer müzisyenlerle birlikte işsiz kalmıştı. Kısa süre sonra imparatorluk içindeki en önemli ailelerden birinin, Esterhazy'lerin emrinde çalışmaya başlayacak ve yaklaşık 30 yıl bu görevini sürdürecekti.

1 Mayıs 1761 tarihinde imzaladığı kapsamlı bir sözleşmeyle Haydn, Prens Paul Anton Esterhazy'nin orkestrasının müzik yönetici yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Bu sözleşmenin maddelerinden birkaçına göz atmak Barok Dönem boyunca geçerli olan kuralların hâlâ gündemde olduğunu ve müzikçi kavramının soylular için bir uşak anlamına geldiğini anlamamıza yardımcı olacaktır:

Madde 4. *Yüce Prensimizin emri doğrultusunda, adı geçen yardımcı müzik yöneticisi (Haydn), Prensimizin buyurduğu türden besteler yapmakla yükümlüdür. Ancak bu besteler hakkında kimseyle konuşmayacak, kopyalanmasına ise asla izin vermeyecektir. Bunları kullanma hakkı yalnızca ve yalnızca Yüce Prensimizde olacaktır. Buna ek olarak, adı geçen Joseph Haydn, Yüce Prensimizin bilgisi ve izni olmadan başka kişiler için beste yapmayacaktır.*

Madde 5. *Adı geçen Joseph Haydn, her gün öğleden önce ve öğleden sonra kabul salonuna gelmek ve Prens hazretlerinin bir icra sergilenmesini istediğini belirten herhangi bir emir verip vermediğini sorup beklemek zorundadır. Bir emir gelmesi*



Michel-Barthélémy Olivier. Paris'teki Maison Sarayında ikindi çayı. 1770. Musée national du Château de Versailles.

durumunda ise diğer müzisyenleri haberdar edecektir.

Haydn bir süre sonra Prens Esterhazy'nin müzik yöneticisi konumuna gelmiş, sözleşmede yer alan maddelerin önemli bir bölümünde onun lehine düzeltmeler yapılmış, eserlerini başka yerlerde çaldırmasına izin verilmişti. Yıllar içinde Avrupa'da kazandığı ün, emrinde çalıştığı Esterhazy Ailesi için bir çeşit reklam olarak kullanılmaya başlamış, çağın gereği yaşanan değişimlerin de etkisiyle maddi yönden çok rahat bir hayat sürmüştü. Haydn son derece üretken bir besteci olarak, büyük çoğunluğu emrinde çalıştığı Esterhazy Ailesinin müzik ihtiyaçlarını karşılamak için hemen her türde eser vermiştir. Senfonileri ve yaylı dörtlüleri önemli bir başlangıç noktası oluşturmuş, onun izinden giden Mozart ve Beethoven'a gerçek bir öğretmen olmuştur.

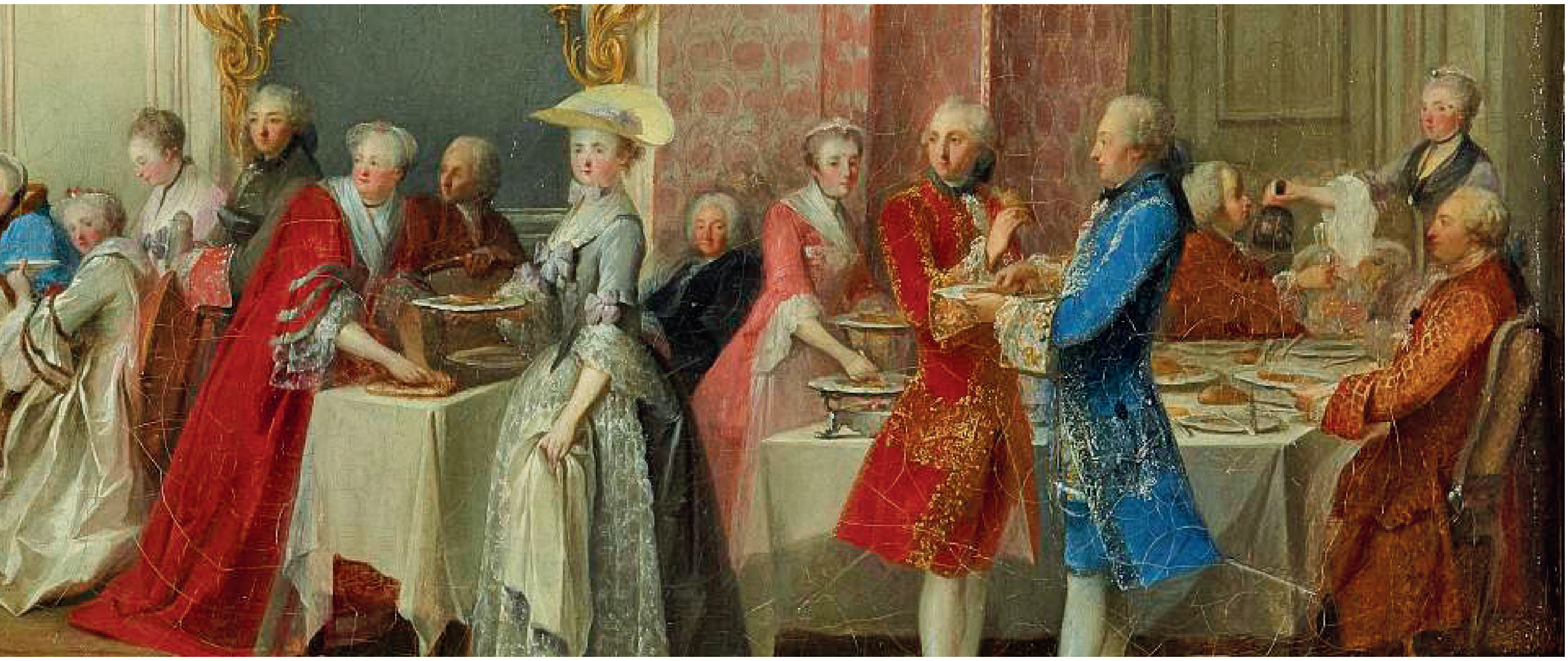
Salzburg Başpiskoposluk Sarayında kemancı olarak çalışan Leopold Mozart'ın (1719-1787) oğlu Wolfgang Amadeus Mozart, 27 Ocak 1756 günü dünyaya geldi. Leopold Mozart müzik eğitimi konusunda çok deneyimli olduğu için oğlunun sıra dışı yeteneğini erken yaşlarda fark etmişti. Kendi işi gereği evlerinde arkadaşlarıyla sıklıkla bir araya gelerek çalıştıklarında küçük Mozart da ilgiyle onları dinlemeye, bir süre sonra ufak beste denemeleri yapmaya başladı. Mozart'ın kendinden beş yaş büyük ablasının da iyi derecede piyano çalıyor oluşu, evde hemen herkesin müzik çevresinde buluşmasına imkan sağlıyordu.

Oğlu beş yaşına geldiğinde Leopold Mozart, bu gerçekten ender rastlanan müzik yeteneğini herkese duyurmak, ona daha iyi bir gelecek bulabilmek umuduyla ailesiyle birlikte gezilere başlamış, önce Münih ve Viyana gibi Salzburg'a yakın kentler ziyaret edilmiş, sonrasında üç yılı aşkın büyük bir geziyle içlerinde Paris ve Londra'nın da bulunduğu Avrupa'nın önemli kentleri gezilmişti. Bütün ailenin birlikte gerçekleştirdiği bu yolculuklar, çocuklar ama özellikle de Mozart için gerçek bir eğitim gezisiydi. Dönemin önemli müzisyenleriyle tanışma, çağın müziğine yakından tanıklık etme şansı yakalamış, olağanüstü öğrenme yeteneğiyle bu eserleri kısa zamanda özümsemeyi ve kendi kompozisyonları için çıkış noktasına dönüştürmeyi başarmıştı.

Mozart 1772'de, 16 yaşındayken Salzburg Paşpiskoposluk Saray Orkestrasının başkemancılığına getirildi. Çocuk denecek yaştan itibaren opera dâhil hemen her türde eser bestelemiş, tıpkı Haydn gibi bunların büyük çoğunluğunu sipariş üzerine yazmıştı. Olağanüstü yetenekli bir piyanist olarak kendi konserlerinde seslendirmek için piyano konçertoları ya da sonatlar da besteliyordu.

1781 yılında, Salzburg'daki düzenli geliri olan işini bırakarak Viyana'ya yerleşmiş ve belki kendi bile farkında olmadan çok önemli bir eşiği aşmış, bir müzisyenin yalnızca eserlerinden, konserlerinden ve öğrencilerinden kazandığı parayla yaşayabileceğini göstermişti. Hayatının son 10 yılını geçirdiği Viyana'da zaman zaman bazı maddi sıkıntılarla karşılaşsa da seçtiği yolda başarıyla ilerlemiş, bir anlamda artık Barok Dönem alışkanlıklarının son bulduğunu, yeni ve farklı değerlerin geçerli olduğunu kanıtlamıştı. 36 yıl süren kısa hayatına sığdırdığı 600'den fazla eserle, başta Beethoven olmak üzere, kendinden sonraki bestecileri etkilemişti.

2020 yılında 250. doğum yılı kutlanan Ludwig van Beethoven, 16 Aralık 1770 günü Köln Elektörlüğünün başkenti Bonn'da dünyaya geldi. Kendiyle aynı adı taşıyan dedesi, Bonn Sarayının müzik yöneticiliğine kadar yükselmiş başarılı bir müzisyendi. Babası Johann van Beethoven (ö. 1792) saray korosunda tenor olarak çalışıyordu. Oğlunun müzik yeteneğini erken yaşlarda fark etmiş, onu ikinci bir Mozart yapmayı aklına koymuştu. Bu durum aslında, Mozart'ın harika çocuk olarak bütün Avrupa'da elde ettiği ünün, kendi doğumundan yaklaşık 20 yıl sonra ne denli yaygın olduğunun en



iyi kanıtlarından biridir. Ancak Johann van Beethoven'ın oğlunu müzisyen yapmak için uyguladığı yöntemler ne yazık ki Leopold Mozart'ınkilerle taban tabana zıttı. İçkiye olan düşkünlüğünün de etkisiyle oğlunu çalıştırırken zaman zaman aşırıya kaçabiliyordu.

Beethoven bütün olumsuz koşullara karşın piyano çalışını kısa zamanda ilerletmiş, sekiz yaşında halk önünde ilk konserini vermişti. 1780'lerin hemen başında Bonn'da görevli olan ve dönemin tanınmış müzisyenleri arasında sayılan Christian Gottlob Neefe'nin (1748-1798) öğrencisi olmak, Beethoven'ın eğitiminde bir dönüm noktası olacak, onunla çalışmaya başladıktan sonra özellikle kompozisyon alanında hızla ilerleyecek, ilk eserlerini besteleyecek ve çok geçmeden adı Bonn'daki en önemli müzisyenlerle birlikte anılmaya başlayacaktı.

1792 Kasım'ında, 22 yaşında, Haydn'la çalışmak için Viyana'ya gittiğinde kısa zamanda olağanüstü piyano çalışıyla bir anda kentin en popüler simaları arasına girmişti. 18. yüzyılın sonuna yaklaşıldığı o tarihlerde bir müzisyenin kendini tanıtabilmesi için soylu malikanelerindeki toplantılarda çalması, sayıları hızla artmakta olan halka açık konserlere katılması, eserlerini bastırabilmesi ve amatör müzisyenlere ders vermesi gerekiyordu. Beethoven'ın Viyana'ya yerleştikten yaklaşık 10 yıl sonra 29 Haziran 1801 tarihinde bir arkadaşına gönderdiği mektupta yer alan şu satırlar, artık bir müzisyenin kendi eserlerinden gelecek parayla hayatını sürdürebileceğinin en iyi kanıtı gibiydi: "Bestelerim epey para getirdi. Elimde yetiştirebileceğimden çok beste siparişi var, diyebilirim. Her parçadan sonra altı yedi yayıncım oluyor, istersem daha da fazla olabilir. İnsanlar artık benimle pazarlık etmeye kalkmıyor; ben istiyorum, onlar ödüyor."

Beethoven, senfoni ve piyano sonatları başta olmak üzere bütün eserlerinde Haydn ve Mozart'tan devraldığı müzik dilini erişilmesi güç bir noktaya taşıdı. Klasik Dönem alışkanlıklarının yerini Romantik alışkanlıklara bırakmaya başladığı bir süreçte hayatının son döneminde bestelediği eserleriyle çağlar ötesine ulaşabilmeyi başarmıştı. Son piyano sonatları, son yaylı dörtlüleri, "Missa Solemnis" ve "9. Senfoni" bu eserler arasındadır.

Beethoven 57 yaşında hayata veda ettiğinde yalnızca Viyana'nın değil bütün Avrupa'nın en ünlü bestecilerinden biri konumundaydı. Ölümünün ardından geçen yüzyıllar bu ünü azaltmamış tam aksine daha da arttırmıştır. 29 Mart 1827'de gerçekleşen cenaze töreninde konuşan şair Franz Grillparzer'in (1791-1872) şu ifadesi bestecinin müzik tarihindeki yerini son derece doğru bir şekilde belirlemektedir: "Onu takip edenler buradan devam edemezler, yeni baştan başlamaları gerekir; çünkü o, sanatı son noktasına getirdi." Z

NOTLAR

1 Barok, Portekizce kıvrımlı, düz olmayan inci anlamına gelen 'barroco' sözcüğünden türemiştir.

KAYNAKÇA

¶ Aydın Büke. *Bach: Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Can Yayınları, 2017.

¶ Aydın Büke. *Beethoven: Müziğin Dönüm Noktası*. İstanbul: Can Yayınları, 2014.

¶ Aydın Büke. *Mozart: Bir Yaşamöyküsü*. İstanbul: Can Yayınları, 2012.

Mozart, Eine Kleine Nachtmusik, K. 525: I. Allegro

Haydn, Symphony no. 45 in F# min (Farewell) - I. Allegro Assai

Beethoven, Symphony no. 9 "Choral"

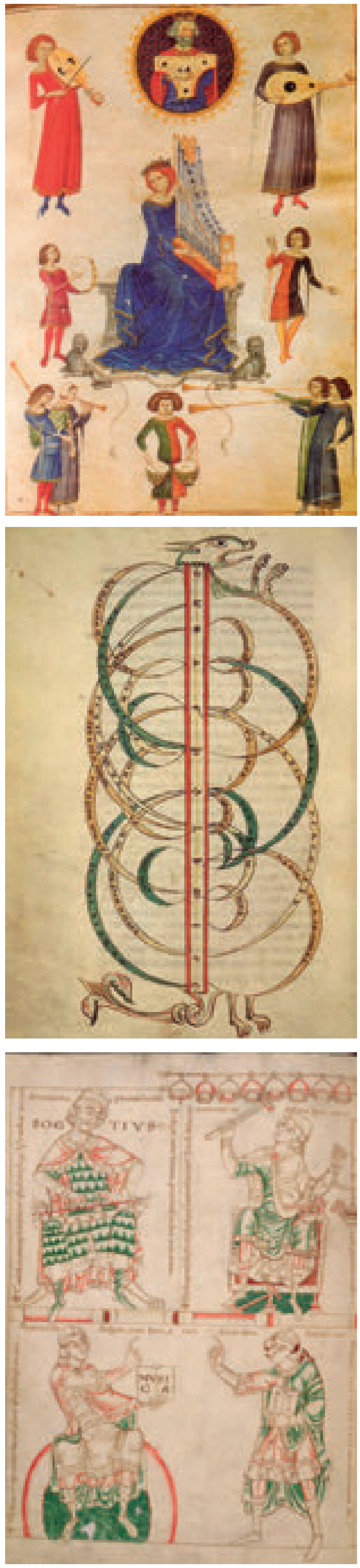


TARİH BOYU DOĞA VE MÜZİK

EVİN İLYASOĞLU

José del Castillo. Alegoría de la Música. 1775. Museo del Prado.

Boethius'un *De Musica* adlı kitabından sayfalar.



ÇAĞLAR öncesinin ilk insanı önce doğadan korkmuş, sonra ona sığınmış; sonra da kuş sesini, rüzgarı, akarsuyu yansıtarak ilk ezgisel seslerini doğadan almıştır. Bu arada, kendi sesini de doğanın seslerine benzetmeye çalışmış. Örneğin, bir deniz minaresinin içinden üfleyerek sesini büyütmeyi başarmış ve bu alet, tarihteki ilk üfleme çalgının temeli olmuş. Avladığı hayvan derilerini ağaç gövdelerine gererek ilk vurma çalgıyı yapmış. Doğadaki müziğin en önemli ögesi olan orman böylece ona çalgıların temel gereçlerini vermiş.

Mitolojik çağlarda, çok tanrılı dinlerin tapınma törenlerinde hep doğa tanrıları müziği yönlendirmiş ve müzik, yüzyıllar boyu bu tanrısal güçlerde esin bulmuş.

Özellikle Apollon ve Dionysos törenleri ilk çağlardan başlayarak pek çok besteciyi etkilemiş. Apollon akıl ve mantığı simgelerken Dionysos esriklik sunmuş, kanatlanıp uçan ruh hâlini simgelemiş. Biri Klasik Çağı ve tiyatro sanatını; diğeri Romantik Çağı ve şiir sanatını doğurmuş.

İlkel boylardaki insan, doğadan korktuğu kadar ona sığınmayı da öğrenmiş. Ürettiği çeşitli sanat eserinin temaları hemen her çağdaki bestecilerin temel esin kaynağı olmuş. Örneğin, 20. yüzyıl başlarından Rus asıllı besteci İgor Stravinski, "Bahar Ayini" adlı balesinde ilkel ritimleri, vurmalı çalgı karakterini ve barbarlık çağlarını yansıtır.

Bu arada ilk müzik düşünürleri de bugüne kadar ulaşan felsefi kitaplar yazmışlardır.

Ortaçağda Romalı düşünür Boethius *De Musica* adlı kitabında müziğin evrimini üç aşamaya böler: Birincisi *musica instrumentalis*tir: yalnız çalgı ile seslendirilen müzik. İkincisi, *musica humana*, hem çalgı hem de ruhla seslendirilen müzik; üçüncüsü ise *musica mundana*: Bu ilahi müzik, gezegenlerin devinimi, güneşin doğuşu batışı gibi yüce doğa olaylarında yükselir. Ancak insanoğlunun kulak yapısı o ulvi müziği işitmeye elverişli değildir!

Doğanın birebir tanımlanması, kuş sesinin, mevsimlerin, fırtınaların çalgılar aracılığı ile duyurulması 17. yüzyılın ikinci yarısıyla başlar: 'Olgun Barok' döneminde gelişen orkestra topluluğu bize doğayı betimleyen ilk eserleri verir.

Bu çağda artık çalgıların yapısal gelişimi, tınısal özellikleri, sonoriteleri de bu yansımalara elverişli hâle gelmiştir. Ayrıca insan sesinin kullanımında gelişen teknikler aynı kolaylığı sağlamaya başlamıştır: Kantatlar, madrigaller derken operanın başlangıcı ve güzel şarkı söyleme sanatının yükselmesi insan sesini kuş gibi şakımaya özendirmiştir. Örneğin George Frideric Händel'in "Acis ve Galatea" operasındaki aryada hem çalgılar hem de bir soprano, kuş gibi şakır.

Müzikle doğa tasviri denince akla gelen en ünlü isim İtalyan besteci Antonio Vivaldi'dir. Onun "Mevsimler" başlıklı keman konçertosu, dört mevsimin bütün doğa olaylarını içerir. Önce ilkbaharın uyanışını, kuşların şakımasını,

pınarların fışkırmasını ve gök gürültüsüyle bir fırtınayı anlatır. Ardından diğer mevsimlerdeki kırsal olayları betimler: Bir çoban, köylülerin dansı, ava gidiş, havlayan köpekler, gibi. Yaz mevsimindeki rehavete zıt olarak kış mevsiminde dişleri takırdatan soğuk rüzgarlar, don olayı, buz ve kayganlık duygusu yansır. Vivaldi, birçok eserinde doğayı duyurmuştur. Örneğin, "Saka Kuşu" adlı flüt konçertosunda flütün tıpkı bir kuş gibi soluksuz ötüşünü yansıtır.

Olgun Barok bestecilerinden Jean-Philippe Rameau'nun "Les Boreades" (Bora) başlıklı eseri, XV. Louis'nin sarayında oynanmak üzere yazılmış bir *tragedia lirica*dır: Eski Yunan'a dayanan trajik bir konu üstüne yazılmış danslı bir sunum. Burada yaylı çalgılarla yansıtılan ve ıslıklar çalarak korku ortamı yaratan güçlü fırtınayı duyarız.

'AV MODASI' MÜZİĞİN TEKNİĞİNE YANSIR

Haydn-Mozart dönemindeki 'av modası,' yağlıboya tablolardaki av sahneleri kadar müziğin teknik yapısında da kendini göstermiştir. Ormandaki av partileri, köpeklerin havlamaları, av boruları, silah sesleri, av kıyafetleri, sanatın her dalını etkilemiş, o zamana özgü bir moda hâlini almıştır.

Ünlü dâhi besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın babası Leopold Mozart'ın da bazı besteleri vardır. Bunlar arasında yer alan "Av Senfonisi"nde av sahnesi birebir yansıtılırken, eserlerin teknik oluşumunda bir motifin diğerini avladığı kanon yapısının kullanılması av sürekliliğini duyurur. Klasik dönemde senfonilerin ve kuvartetlerin babası olarak bilinen Viyanalı besteci Joseph Haydn'ın 1 numaralı dörtlüsü olan "Av Kuvarteti"ndeki motifler birbirini kovalayıp avlayarak bu kavramı çok net yansıtır.

Mozart müziğinde doğa seslerinin birebir tasvir edildiğini duymayız; oysa doğanın dengesi, oranı ve yapısı Mozart müziğinin yapısal kimliğini oluşturur. Mozart'ın o çocuksu, yalın, saf görünüm ardında derin bir içerik taşıyan 'insan' dünyasını duyarız. "Sihirli Flüt" operasında flütün kuş sesini yansıtmasının yanı sıra aynı operadaki Cehennem Kraliçesinin aryasında da kuş gibi şakıyan bir koloratur soprano duyulur. Müzik tarihinde 'cambaz soprano' dediğimiz bu hünerli gırtlak, gerçekten büyük yetenek ve çalışma işidir.

ROMANTİK ÇAĞDA DOĞA BÜTÜN SANATÇILARIN SIĞINAĞIDIR

19. yüzyılın endüstrileşen toplumdan, kalabalıktan kaçan romantik sanatçısı, doğaya sığınmayı bir kurtuluş olarak seçer. Bir bakıma kendi doğası ile baş başa kalır. Çünkü artık endüstrileşen toplumda yükselen kişiler sanatla uğraşmaktan uzaktır. Besteci, dinleyicisiyle arasında kocaman bir uçurum yaşamaktadır. Kendi iç dünyasına kapanıp, bir gün elbette onu değerlendirecek hayalî bir dinleyici için besteler yapar. Sanatın her dalında sanatçılar sığındıkları doğaya övgüler yağdırırlar. Bu çağda hemen her besteci doğadan esinlenip kendine yeni boyutlar bulmuştur, başta onlara bu yolu açan Ludwig van Beethoven olmak üzere. Beethoven'in özellikle sağırlaşmaya başladığı dönemlerde şehir hayatından kaçıp uzun yürüyüşler yaparak doğaya ve çevredeki köylere gittiğini biliriz. Onun "Pastoral" başlıklı 6. senfonisinde viyolonsel ve kontrbasların korku yansıtan anlatımıyla ormanın uğultusunu, fırtınanın dehşetini duyarız. Flüt ise güneş hüzmesini simgeleyen sıcak bir ışıktır.

Erken romantikler doğanın ürperten sahneleri kadar huzur veren sahnelerini de müzikle yansıtmışlardır. Franz Schubert'in "Alabalık Beşlisi"nde oyuncu bir alabalığın derede yüzüşünü, gölge ışık oyunları içinde akarsudaki devinimini izleriz.



Deniz mağaraları, mitolojik konular, efsaneler, sonuçta alabildiğine hayallerle dolu bir dünya! Periler, devler, masallar, harabeler, gotik çağın destanları! Felix Mendelssohn'un "Fingal Mağarası Uvertürü" ise mitolojik bir gizemi birlikte getirir. Bir deniz mağarasının betimlemesinde kocaman dalgaların görkemi bestecinin orkestra kullanımındaki ustalığını sergiler. Denizin mağaranın derinliklerine vurup vurup geri çekilişini duyarız.

Adolph von Menzel. Büyük Frederick'in Sanssouci'deki flüt konseri. 1852.



Piyanonun şairi, erken romantiklerin örnek kahramanı Frédéric Chopin, gerek karakter olarak gerekse eserlerine getirdiği derin, şiirsel anlatımıyla örnek bir romantiktir. Onun güzelim "Yağmur Prelüdü"nün şöyle bir öyküye dayandığı söylenir: Mayorka adasında birlikte yaşadığı sevgilisi, zamanın ünlü kadın romancısı, erkek takma adıyla George Sand ve onun iki çocuğu ile dadısı bir gün ormanda geziye çıkmışlar. Bir türlü dönmemişler, derken yağmur başlamış. Chopin merak içinde kalmış; aklına her türlü kötülük gelmiş ve yağmur damlalarını tasvir eden, giderek arttıran bir 'prelüd' bestelemiş bu süreç içinde. Sonra onlara telaşla kapıyı açtığında "Sizleri öldü sandım" diyecek kadar hayal gücü ötelere gitmiş.

Erken romantiklerden İskandinav besteci Edvard Grieg'in "Peer Gynt Süiti" de Norveç'in doğasını yansıtır. Süitin "Sabah" adlı bölümünde günün uyanışını, buz gibi bir kuzey ülkesindeki donuk renklerin ilk aydınlığını izleriz. Hem de masalsı bir ortamı yaşarız.

19. yüzyılın sonunda 'senfonik şiir' adıyla bildiğimiz tür, müzikle bir manzarayı, öyküyü, portreyi tasvir etme sanatını doruğa taşır.

'Post romantikler' kadar 'Ulusçu' akımın üyeleri de bu sanatı derinlemesine kullanırlar.

Çek besteci Smetana'nın "Vatanım" adlı senfonik şiirinde altı tablo vardır. Bunlardan ikincisi Moldau nehri için ya-

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).



Franz Schubert (1797-1828).



zılmıştır. Nehir sıcak ve soğuk iki kaynaktan doğmaktadır. Flüt ve klarinetin sesi bu kaynaşmayı simgeler. Bohemya ormanlarında yolculuk ederken rastladığı bir düğün şenliğini, av sahnesini resmeder, sonunda Prag'a gelir ve Elbe ile birleşerek denize dökülür.

Rus besteci Modest Musorgski, "Çıplak Dağda Bir Gece" başlıklı eserini da "Moldau" ile aynı yıllarda bestelemeye koyulmuş, ancak ruhi bunalımlarla hayatının sonuna geldiğinden bitirememiş. Onun birçok eseri gibi bu eser de Rimski-Korsakov tarafından tamamlanmış. Burada Orta Asya'da Pamir dağlarında bir bölge tasvir edilmektedir. Kemanların girişteki tremololarıyla büyücülerin çıplak bir dağ başında toplanışı, şeytanın keçi kıyafetinde (trombonlarla) girişi, bir masal ortamında anlatılır.

19. yüzyıl sonunda Fransız besteci Saint-Saëns, "Hayvanlar Karnavalı" başlıklı eserinde "Kuğu"yu bir çellonun tınısında seslendirir. İki piyano suları yansıtmakta, kuğu (çello) suda süzülmektedir.

Doğal ki yeni buluşlarla doğanın sesleri de müzikte yeni anlatımlar bulmuştur. Örneğin bir rüzgar makinası herhalde Antartika'daki buzulları anlatmak için çalgı olarak seçilebilecek en 'soğuk' araçtır. İngiliz besteci Vaughan Williams 1927'de bir film için yazdığı "Antarctica" senfonisinde rüzgar makinası ve soprano kadın sesini birlikte kullanır. Yarattığı etki doğayı fethetmiş olmanın sarhoşluğunu yaşatır.

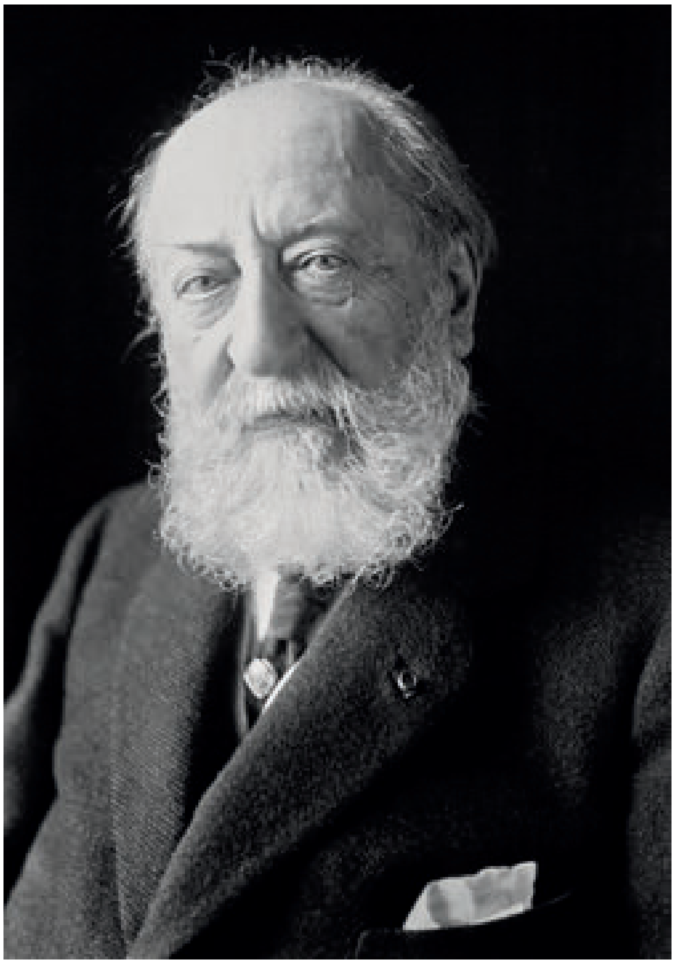
Her dönem, kendi sanat dilinin getirdiği yöntemler içinde doğayı işlemiştir. 20. yüzyıl başındaki Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı, sesleri bir tül perdenin ardından duyurur. Amaç, gerçeği anlatmak değil, onun zihinde bıraktığı izlenimi yansıtmaktır. Özellikle iki Fransız besteci, Ravel ve Debussy'nin doğayı işledikleri eserlerinde bunu duyarız. Maurice Ravel, "Gaspard de la Nuit" adlı eserinin "Ondine" başlıklı bölümünde ölümsüz bir denizkızı ile ölümlü bir erkeğin aşkını anlatır. Suya dalıp çıkan denizkızının devinimi piyanonun tuşlarındaki şıkırtılarda yansır. Su kenarında yürüyen ölümlü ise daha somut bir anlatımla simgelenir.

20 ve 21. yüzyıllarda akustik çalgıların sesi kadar elektronik laboratuvarlarda üretilmiş sesler de müziğe anlatım kattılar.

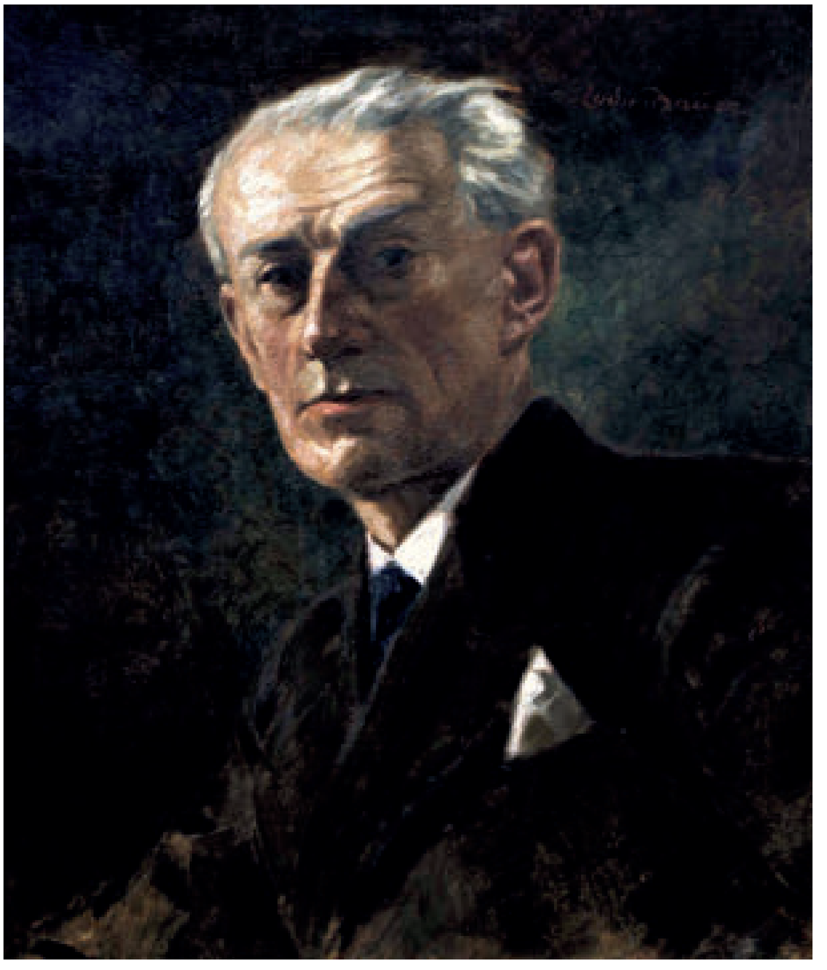
Yıllar boyu doruğa tırmanmış müzik cümlesi ve melodik duygu, yerini kopuk anlatımlara bıraktı. Edebiyatta James Joyce, bilinç akışı ile noktasız virgülsüz sayfalar yazarken, resimde de figürden sıyrılıp soyutlamaya gidildi. Tıpkı Freud'un psikoanaliz seansında olduğu gibi, kavramlar yapılı bir cümle hâlinde değil, kopuk kopuk akla gelen sözcükler hâlinde ortaya çıktı. Müzik sanatında da Viyana'daki Arnold Schönberg ve arkadaşlarının 12-ton müziği, yıllar boyu tırmanmış 'melodi' ve 'anlamlı müzik cümlesi' kavramını yıktı.

20. yüzyıl sonunda 12-tondan kaynaklanan dizisel yöntemi işleyen bestecilerden Olivier Messiaen, artık sesin melodi çizgisi değil, yoğunluğu üstünde durmaktadır. Bloklar ve salkım seslerle yeni bir tını arayışındadır. Eline nota defterini alıp, kuşların şakımasını incelemek üzere kırlara ve ormanlara açılır. Hangi kuş hangi saatte hangi dala konduğunda, hangi ezgiyi söylüyorsa

Camille Saint-Saëns (1835-1921).



Maurice Ravel (1875-1937).



onu notaya alır ve şu sonuca varır: "Kuş şarkı söylemez, dikey olarak şakır." Messiaen kuşlardan esinlenerek senfoniler ve piyano eserleri besteler.

Çağdaş Türk bestecileri de doğayı kendi yöntemleriyle müziklerine yansıtmışlardır.

Elektronik müzik bestecimiz İlhan Mimaroğlu, İstanbul Boğazındaki sis tabakasını anlatırken tamamen elektronik laboratuvarlarda üretilmiş sesleri kullanmıştır.

1960'lardan sonra "minimalist" teknik kullanımı bütün dünya bestecilerini etkilemiştir. Amerika'da yaşayan bestecimiz Kamran İnce "Remembering Lycia"da vurma çalgılardaki minimalist teknikle dalgaların biteviye Likya sahilini dövüşünü duyurur.

Bütün sanat dallarında her çağ kendi dilini yaratmıştır. Aynı akım sanatın her dalında benzer özelliklerle ortaya çıkar. Müzikte de çalgıların yeni akustik imkanları ve her türlü ses, çağdaş besteciyi yeni bir anlayışa sevketmiştir. Böylece çağlar boyu sanatçıya esin kaynağı olmuş 'doğa'nın anlatımını müziğin yeni dilinde izlememiz gerekecektir. Karmaşık tekniklerle, elektronik tınılarla yapılan yeni bestelerde, doğayı nasıl harcadığımız da simgelenir. Yeşilin çölleşmesi nice sanat eserine olduğu gibi müziğin sayfalarına da yansımaktadır. Z

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



KASTRATO FARINELLI

Tarihin en ünlü kastratosu Farinelli (1734). Royal College of Music.

KASTRASYON hadım etme işlemidir. Müzik terminolojisine dâhil olma macerası ise oldukça dramatiktir. Ortaçağ Avrupasında, kiliselerde kadın sesi yasaklanınca soprano ihtiyacını karşılamak için çözüm yolları aranmış; tiz ve çocuksu sese sahip olan erkekler ile mesele hallolmuştur. Ancak bunun bedeli vardır. Soprano, mezzosoprano ya da kontralto seslerine sahip küçük yaştaki yoksul ve yetenekli erkek çocuklar, seslerinin rengi kaybolmasın diye kendilerinin ve ailelerinin rızasıyla ergenlik çağına gelmeden hadım edilmişlerdir. Bu sebeple kilise korolarındaki soprano sesli erkekler, kastrato yani 'hadım edilmiş' olarak anılmıştır.

Hadım edilen çocuklara şarkı söyletme zevki, ilk olarak 1550'lerde Ferrara dükünün şapel korosunda başladı. Ardından Münih, Vatikan Sistine, Württemberg, Viyana, Dresden'e sirayet etti. Papa Sixtus V'in Roma St.Peter's Basilica'sına kastrato alınmasına izin vermesiyle, bu konuda dinî onay verilmiş oldu. 'Kastrato' merakı 17 ve 18. yüzyıllarda kilise korolarında ve operalarda zirve yaptı. Böylece 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Roma Katolik kiliselerinde koroda istihdam edilmek üzere güzel sese sahip olan 7 ila 9 yaş arasındaki erkek çocuklar, ergenliğe girmeden yani sesleri çatallanmadan hadım edilirlerdi. Erkeklik hormonunun yoksunluğu sesin kalınlaşmasını engeller, iyi bir müzik eğitimi de bir soprano kadar güçlü ve yüksek seslere ulaşmalarını sağlardı. Kayıtlara göre yılda ortalama 5000 çocuk hadım edilmiştir. Kastratolar o kadar yaygınlaştı ki, operalarda erkek kahraman rollerinde dahi istihdam edildiler. Händel operalarında olduğu gibi kastratoların sesine uygun şarkılar bestelendi.

Kilisenin kutsal saydığı bu işlem, ailelerin de itiraz etmemesi sebebiyle yüzyıllar boyunca sürdü; ancak 1902-1904 yıllarında çıkarılan bir kanunla yasaklanabildi. İşlem yasaklanmış olsa da bugün kastratoların repertuvarını seslendirebilecek sanatçılar ender olarak çıkmaktadır. Bu yeteneklere 'doğal kastrato' ya da 'kadın sesli tenor' denmektedir.

Tarihin en güçlü kastratosu olarak bilinen ve sahne adı Farinelli olan Carlo Broschi'nin dramatik hayatı, Gérard Corbiau'nun yönetmenliğini yaptığı 1994 yapımı "Farinelli" filminde ele alınmıştır. Kostümlerdeki başarısı ile de takdir gören filmde, Rönesans sonrası klasik Batı müziğinin Barok eğilimleri başarıyla yansıtılmıştı. Film, Farinelli'nin ağabeyi Ricardo ile birlikte ilginç bir takım oyunu üzerinden gelişiyor. Ricardo operalar yazıyor, müzikler besteliyor, Farinelli ise bunları seslendiriyor. İkilinin bu organizasyonu Händel'in kadraja girmesiyle bozuluyor. Film bu tür hikayeler üzerinden o dönemin Barok anlayışının gelişimini, serpilmesini hikaye ediyor; saray ortamının sanata verdiği destek, tiyatrolarda sunulan gösteriler, dönemin bütün şaşaasını ortaya koyuyor.

Barok döneminin ünlü bestecilerinden Händel'in müziği ve Farinelli'nin sesiyle Barok'un görkemli ruhunu görsel bir şölen ve işitsel bir ziyafetle yansıtan "Farinelli," hikayesindeki aksayan yanlara rağmen dönemin havasını çok incelikli bir şekilde beyazperdeye taşıyor. Tek bir karakterin hayatıyla sınırlandırılmayan sinema, anlatımını da sadece klasik müzik üzerine kurmuyor. Koca bir dönemden beslenen "Farinelli," gücünü de yine bu genele verdiği önemden alıyor. Tek tek baktığımızda eksik gördüğümüz hikayeler bu sayede önemli bir dönemi de içine alarak bütünsel bir yapıya kavuşuyor. Sanatın birçok dalından beslenen ve inişli çıkışlı bir dönemi güzellikleri ve kusurlarıyla resmeden "Farinelli," bütün sanatseverlere hitap ediyor.

Farinelli müzik literatüründe sadece bir opera şarkıcısı değil, aynı zamanda devrinin en iyi müzisyeni olarak da nitelendirilmiştir. Eski tip piyano çalma konusunda yetkindir, ayrıca geç yaşlarında viyola çalmayı öğrenmiştir. Şarkı ve arya yazarı bir müzisyen olarak müzik tarihine geçmiştir. Farinelli'nin Londra'ya veda için yazdığı ve bestelediği kantat, en bilinen eseridir. Sesi 18. yüzyıl ses eğitiminde köşe taşlarından biri olarak efsaneleşmiştir.

Quantz'a gör Farinelli'nin sesi içe işleyen, zengin, güçlü, canlı, iyi ayarlanmış soprano sesidir, a'dan d'ye (la'dan re'ye) uzanan bir genişliğe sahiptir. Birkaç yıl sonra küçük notalarda daha düşük düzeyde genişlemiş ama herhangi bir yüksek notada kaybolmamıştır. Sadece onun seslendirmesi amacıyla bir opera aryası yazılmıştır. Sesinin tonlaması saf, titremesi güzel, nefes kontrolü sıra dışı, boğazı çok çevik olduğundan ses en geniş aralıkta hızlı ve en kolay-kesin bir biçimde çıkmıştır. Ses süslemelerini her şekilde yapmak onun için kolay olduğundan üretken bir sesi vardır. Z

1994 yapımı "Farinelli: Il Castrato" filminin afişi.



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



BATI MÜZİĞİNDE ORYANTALİZM

GÜLPER REFİĞ

Wolfgang Amadeus Mozart'ın "Sihirli Flüt" operası.

MEDENİYETİN Antik Yunan'da başladığını, Roma, Rönesans ve Aydınlanma ile doruğa ulaştığını varsayan Avrupa merkezli tez, müzik tarihini de tahrif etmiştir. Değerli tarihçi/müzikolog Haluk Tarcan'ın bazı buluntular üzerinde yapılan karbon-14 testlerinden hareketle Anadolu müzik tarihini MÖ 6200'lere kadar götürmesine ve Ankara Hitit Uygarlıkları Müzesinde yüzlerce kabartmasını gördüğümüz; arp, pan flüt, *aulos* (çifte flüt veya kaval), lir, def gibi çalgılar ve adlarını Anadolu medeniyetlerinden alan ve 'mod' olarak adlandırılan 'bir tür makam' nota dizileri İyonyen, Frigyen, Eolyen gibi kültürlere ait olmalarına rağmen, bütün bu miras Antik Yunan kültürüne mal edilmiştir. Oysa, ilk yüzyılları karanlık olan Antik Yunan'da bir müzik kültüründen söz edebilmek için yaklaşık MÖ 700 yıllarını beklemek gerekecektir.

Helenlerin karşı koyamadıkları bir cazibe merkezi olan Anadolu aynı zamanda atalarının toprağıdır; ayrıca kendi düzenleri için bir tehdittir. Bu, hayranlık-aşk, korku-nefret dualitesi, Batı oryantalizminde varlığını bugüne kadar sürdürmüştür. Sözlük anlamı 'güneşin doğuşu' olan *orient*; 'doğu,' 'doğum,' 'aydınlık,' 'hayat,' ifadeleriyle; güneşin batışına verilen Latince ad olan *occident* ise 'batı,' 'batmak,' 'son,' 'ölüm,' 'karanlığın karşılığı' gibi ifadelerle tanımlanmaktadır.

Orient, Batı tarafından, dehşetin, baskının ve şiddetin merkezi olmaktan *Binbir Gece Masalları* diyarına, perilerin kol gezdiği cennetten masumiyetin yeniden keşfine, zevkin, keyfin, sapkınlıkların, gariplikların dünyasından hayaller ülkesine kadar geniş bir yelpazede değerlendirildi. 11-13. yüzyıllarda Haçlı Seferleri esnasında bir tarafta Türkleri ve Müslümanları 'barbar' olarak tanıtan kilise, diğer tarafta ise aşkın, güzelliğin, kardeşliğin, doğanın, huzurun yankılandığı şiirleri harmanlayan Endülüs müziğini Batı'ya taşıyıp Fransa'dan Britanya'ya kadar saraylıların, soyluların dünyasına ileten *troubadour*lar vardı.

15. yüzyılda kendisi de besteci olan Martin Luther'in Protestanlığı halka ulaştırmak için seçtiği en etkin iletişim aracı, müzikti. Protestan kiliseleri, ortaçağın monoton Gregoryen ezgileri yerine halk şarkılarıyla seslendirilen Madrigal ilahilerini tercih etti. İngiltere'den başlayarak müziklere Vatikan tarafından yasaklanan enstrümanlarla eşlik konuldu, 18. yüzyıla gelindiğinde ise Asya'nın ruhu Batı'yı fethetmeye başladı.[1]

18. yüzyıl, bütün Avrupa'yı etkisi altına alan İtalyan opera sanatının saltanat dönemidir. Ancak besteciler, hizmetlerinde çalıştıkları saraylılara ve soylulara tâbi oldukları için opera konuları, mitolojik masallar, Haçlı şövalyeleri ve 'zalim' Osmanlı padişahlarıyla sınırlı kalıyordu. Dante'nin; İbn Arabî'den esinle kaleme aldığı *İlahi Komedya*'sının, Cervantes'in *Don Kişot*'unun, Shakespeare'in *Othello*'sunun müzik diline özgürce yansıması için ise 19. yüzyılın Romantik dönem oryantalist eğilimlerini beklemek gerekiyordu.

Avrupa'da 19. yüzyılda çok sesli orkestra müziği ve opera formunda eşi görülmedik bir yükseliş yaşandı. Müzikteki bu ani sıçrayışın iki önemli nedeni vardı. İlki, 1789 Fransız İhtilali ile soyluların yüzyıllarca süren iktidarının yara alması, sanayileşmeyle zenginliğin aristokrasiden burjuvaziye geçmesiydi. Bu sayede, kilise ve saraylara hizmet etmekten başka şansı olmayan besteciler için konser salonlarında bestelerini özgürce seslendirme imkanı doğdu. İkinci önemli neden ise özellikle Fransa'nın Asya ve Afrika'daki kolonilerinden yansıyan egzotik, farklı, büyülü hayat tarzının ve kültürlerin, ayrıca Endülüs'ün cazibesinin yorumlandığı müziklerdeki oryantalist eğilimlerdi.

Fransa ve Almanya'da müzikte oryantalizm birbirinden çok farklı geleneksel, sosyal, kültürel altyapılardan besleniyordu. Fransız oryantalizminde, bütün hayat tarzını belirleyen *arrogance* (kendini beğenmişlik), çok az istisna dışında müzik eserlerine de yansımıştır. Oryantalist eserlerin, adeta hafif bir kuş tüyü dokunuşuyla Orient'in 'egzotik-şark tipi'ni, yüzeysel masalsı yönünü öne çıkaran bir yaklaşımı vardı. Buna karşılık Latin zekasının zaferleriyle sürekli yaralanan Germen gururu, Asya'da kendini bulduğu için oryantalizm Almanya'da 'din' hâline geldi.[2] 18. yüzyılda kıta Avrupası hatta İngiltere'ye kadar müzik dünyasını tahakkümü altına alan Latin kültürü ve İtalyan operalarına son veren ilk cesur yürek, Osmanlı'nın adalet anlayışının, Mısır pagan kültünün, Zerdüştlük inancının alegorik yansımalarını taşıyan operalarında Doğu'nun hikmetini, merhameti ve özellikle huzuru arayan büyük deha Wolfgang Amadeus Mozart'tı.

"Saraydan Kız Kaçırma" operasında Selim Paşa, cariyesi Constanze'yi kaçırmaya çalışan İspanyol Belmonte'yi Osmanlı'nın adaletini, faziletini gösteren bir alicenaplıkla nişanlısıyla birlikte azat eder. Hiçbir arya söylemeyen Selim Paşa, operanın finalinde ihtişamla sahneye gelir, Belmonte ve Constanze'ye hitapla Batı'daki gaddarlığın tersine Osmanlı Türkü'nün en önde gelen vasfının adalet, merhamet ve bağışlayıcı asalet olduğunu anlatır; kendisinden af dileyen Constanze'ye cevabı ise "belki burada insanlık öğrenmişsindir' olur, ayrıca "inşallah buradan kaçtığına pişman olmazsın" der. Operanın finalinde koro, Türk usulü bir marş eşliğinde ve övücü sözlerle Selim Paşayı göklere çıkarır.

Meslek hayatı boyunca soylulara uşaklık etmektense açlığı hatta ölümü göze alarak onları hicveden eserler bestelemeyi tercih etmiş Mozart, Osmanlı kültürünü üstün vasıflarıyla operasına yansıtan ilk ve tek bestecidir. Bu cüretini 35 yaşında açlık ve sefalet içinde, fakat onurlu ve hür bir şekilde ölerek ödemiştir.

Mozart'ın çağdaşı olan büyük deha Goethe'nin, Hafız-ı Şirazî'nin divanına saygı niteliğinde 1819'da tamamladığı *Doğu-Batı Divanı*, edebiyat ve müzik alanında Alman oryantalizmini besleyen bir pınar olmuştur. 19. yüzyılda pek çok Alman bestecinin Goethe'nin bu eserinden bestelediği en az birkaç beyit vardır. "Ölmeden önce ölünüz" hadisi ile ruhi diriliş için nefsî ölüm şart koşulur. Yüzyıllar sonra Goethe, Rumî'nin meftun olduğu bu hadisi, *Doğu-Batı Divanı*'ndaki bir şiirinde *Stirb und Werde* (öl ve ol) olarak yorumlayacaktır.[3] Şiirin başlığı "Selige Sehnsucht" (Ulvi Hasret), yani bir manada ilahi nur ile vuslattır. Mevlana'nın 'ayrılığı olmayan

Mozart'ın 1782'de galası yapılan "Saraydan kız kaçırma" operası.
1973'te şef Böhm'ün yönettiği operanın CD kapağı.



kavuşma' olarak ifade ettiği bu metaforik anlatım, Alman bestecilerin en çok tercih ettiği kısım olmuştur.

Goethe'nin de dâhil olduğu 18. yüzyıl "Alman özüne dönüş hareketi" *Sturm und Drang* (Coşku ve Atılım), temelleri 16. yüzyılda atılan Alman milliyetçiliğinin Katolik kilisesine ve aristokrasinin tahakkümüne başkaldırı olarak başlamıştır. Herder, Lessing ve Goethe'nin başını çektiği şair ve düşünürler, Asyalı yaşlı analarına, hissin, hayalin, ruhun vatanına geri dönerlerken gerçek Rönesans (Doğu Rönesansı) başlıyordu. Bu şair ve yazarların açtığı yeni ufuklar, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Mahler, R. Strauss gibi bütün büyük 19. yüzyıl Alman bestecilerinin ilham kaynağı olmuştu.

Goethe'nin ardından şiirleri Alman besteciler tarafından tercih edilen H. Heine, J. Eichendorff, F. Rückert, H. Hesse gibi yazar, düşünür ve şairler, oryantalizmin tutkulu önderleridir. Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı* ve Hammer'in Almancaya tercüme ettiği *Hafız Dîvânı* ile İslam'ın derin tefekküründe aradıkları ruhani iklimi bulmuşlardır.

Farsça, Arapça ve Türkçe bilen F. Rückert, 1818'de Kur'ân'ın, poetik ve didaktik üslup bakımından, bugüne kadarki en güzel tercümesini yapmıştır.[4] Rückert'in Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden yaptığı manzum tercümeleri okuyan Hegel, *Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi*'nde "muhteşem Celaleddin Rumî"den bahsederken "hayranlık uyandıran tercümelerini tavsiye düşüncesiyle Mevlana'nın dört muhteşem şiirinden numuneler sunmaktan kendimi alamayacağım" demektedir.[5] Rückert'in kaleme aldığı Mevlana gazelleri, bu türün en güzel örneklerindendir. Mahler'in "Kindertotenlieder" (Ölü Çocukların Şarkısı) adlı vokal eşlikli senfonik şiiri, F. Rückert'in ölen iki çocuğunun ardından yazdığı ve 'ölümde huzur,' 'Allah'a kavuşmak' temalarını işlediği tasavvufi şiirlerden uyarlanmıştır.

Hammer'in etkilediği bestecilerin en önde geleni, dostu da olan Ludwig van Beethoven'dır. "Mükemmel ve yüce duyguları ifade edeceği müzik" olarak tanımladığı "9. Senfoni"sini bestelerken aylarca evine kapanan Beethoven, vefalı dostu Schindler'e gönderdiği bir mektupta 'padişah emri' anlamına gelen 'Hatt-ı Şerif' terimini kullanarak "*Hatti scherif* sadır oluncaya kadar sakın zahmet edip buraya gelmeyin ve ilham perilerini ürkütmeyin, başkalarını da getirmeyin" demiştir. Beethoven, Eflatun'un *Devlet* adlı eserindeki diyaloglardan esinlenerek bestelediği "9. Senfoni"de, insanoğlunun zafere ve huzura; en yüce duygular olan akıl, hikmet ve saf sevginin önderliğinde ulaşılabileceğini vurgular. Bugün "Avrupa Birliği Marşı" olan senfoninin final bölümü için şu notu yazar. "Senfoninin sonu Türk müziği ve koroyla bitecek. *Eine vollstandige türkische Muzik*." Yani kusursuz Türk müziği...[6] Bu Türk müziği temasının ortaya çıkışı Macaristan'ın kurucu kralı Stephan için arkadaşı ünlü yazar Kotzebue'nin kaleme aldığı, Budapeşte Tiyatrosunda sergilenen "Kral Stephan" oyunu iledir. "Op. 76 R Major" piyano varyasyonlarında aynı Türk müziği temasını kullanır. Beethoven, İslam inancına büyük ilgi duyan ve fanatik bir Hıristiyan grup tarafından katledilen arkadaşı yazar Kotzebue'nin "Atina Harabeleri" oyunu için 1813 yılında bestelediği müzikte bir Mevlevi ayininden esinlenir. Kotzebue "Derviş Korosu" adını verdiği metinde mirac hadisesinden bahseder: "Yeninin kıvrımında ayı taşıdın, onu ikiye ayırdın. Kâbe! Muhammed! / Parıldayan Burak'a bindin, göğün yedinci katına yükseldin, Büyük peygamber! Kâbe!" Müziğin orkestra eşliğinde mehter çalgıları vardır. Yine "9. Senfoni"de ilk kez orkestrada davul ve ziller kullanılır. "Atina Harabeleri"nde akıllara yerleşen çok ünlü bir Türk marşı da vardır. Beethoven son nefesini verirken baş ucundaki iki kitaptan biri, Shakespeare'in *Fırtına*'sı diğeri Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı*'dır.

İslam mistisizmini operalarında felsefi altyapı olarak etkili biçimde kullanan, müzik otoritelerinin, Batı müziğinin ulaştığı zirve olarak nitelendirdiği müzisyen, Wagner'dir. Gerçek bir Alman milliyetçisi olan Wagner için asıl Avrupa, "eski Asya'nın hakiki mirasçıları olan Germenlerdir."[7] Wagner'in müziğinin doruklarını temsil eden "Tristan ve Isolde" ve "Parsifal"

Avrupa'da Türk modası olarak bilinen "Turquerie" akımı. 18. yüzyıl Avrupasında saray kıyafetlerine ilgi duyan, Türk usulü düğün yapan, şatolarda Türk halıları, Türk lalesi ve kahve bulundurmayı âdet edinen ve Osmanlı kimliğiyle resim çizdiren soylulara rastlanmaktaydı.



(al-Farsi) operalarının librettoları incelendiğinde en çok kullandığı tema olan 'aşk ölümü'nün (*Liebestod*) aslında 'ölümde kurtuluş,' 'ölümde huzur,' 'gerçek aşka kavuşma' gibi bir Mevlevi kavramı olduğu görülecektir. Cürcanî'nin 1050'lerde yazdığı *Vis ile Ramin* adlı büyük mesnevi, Batı edebiyatını ve ortaçağın "Tristan ve Isolde" destanını göz kamaştırıcı düzeyde etkilemiştir.[8] Birçok yazar, *Vis ile Ramin*'den ilhamla Batı dillerinde "Tristan ve Isolde" hikayeleri yazmıştır. Batı romantizmini etkileyen bu şiirden yararlanan Schumann, Feridüddin-i Attar'dan ilhamla "Cennet ve Peri" oratoryosunu yazmıştır. Yakın dostu Brahms da aynı motivasyonla Kur'ân ile *Hafız Dîvânı*'nı kaynak olarak aldığı "Op. 113," 13 vokal kanonu bestelemiştir. "Uçan Hollandalı," "Tannhäuser," "Lohengrin," "Tristan ve Isolde," "Ring Dörtlüsü" ve son operası "Parsifal"de ilahi aşkın beşerî aşkla tezahürünü ve ölüm arzusunu, Hegel'in *Tarihin Felsefesi*'ndeki "Din insanın sonlu hayattan sonsuz fani hayata yükselmesidir" ifadesiyle uyumlu olarak ölümün vecdini veya ölümde vecdi mükemmel dramatik anlatım noktasına çıkarır. *Mein Leben* (Hayatım) adlı kitabında "Tristan ve Isolde" operasının librettosunu yazarken Hafız-ı Şirazî okuduğundan bahseder.

Alman sanatçılar görüldüğü gibi oryantalizmi esinlenme aracı olarak değil bizzat umut ışığı olarak derinden hissetmişlerdir. Onlar ilahların mutlak gücüne ve servete ulaşma arzusu duymadılar, derin tefekkürü tercih ettiler. En yüce erdemi maddeden arınma ve en büyük üstünlüğü Allah iradesine boyun eğme olarak kabullendiler. Bu yoldaki en güçlü rehberleri hiç kuşkusuz Goethe'ydi. Sadece *Doğu-Batı Divanı*'ndan Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Liszt lidlerinde, Beethoven, Mahler, Mendelssohn senfonik eserlerinde yararlanmış, *Faust* dramını ise Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz senfonik eser olarak; Spohr, Ambroise Thomas, Massenet ve Gounod da opera formunda bestelemiştir.

Aynı kategoriye giren diğer iki şair ve yazar Hesse ve Eichendorff'un tasavvufi nazımları, R. Strauss'un ölmeden önce yazdığı son dört şarkıda ölümsüzleşmiştir. Sufi müzik tarzının şahikaları olan bu lidlerden şu örnekler verilebilir:

...
Bütün benliğim
Kendimden geçmeyi arzuluyor
Ve can (ruh) gecenin tılsımlı yörüngesinde
Derin ve binlerce kez yaşamak için
Gözükmeden özgür kanatlara
Süzülerek...
"Uykuya Dalmak," H. Hesse

...
Uyku vakti yakındır
Bu inzivada yolumuzu şaşırmayalım
Gurup vaktinin derinliğinde
Sessiz ve huzurlu sükunet
Devam et
Nasıl yol yorgunuyuz
Ölüm acaba bu mu?
"Gurup Vakti," J. Eichendorff

Wagner, en büyük eseri "Tristan ve Isolde" operasının üçüncü perde finalinde kahramanı Siegfried aryasında şu ifadeye yer verir: "Ezelî olduğum yer, geldiğim yer olan ana rahmine geri döneceğim." Mevlana, *Mesnevi*'sinin 2437. beytinde "kadın, Hak nurudur" demektedir. Endülüslü büyük şair, filozof ve bilim adamı İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı* nesrinde "kadın Allah'ın nurdan yarattığı inci" diyerek, Goethe de Divanın "Züleyha Kitabı"nda "Züleyha'nın güzelliği doğrudan Allah'ın tecellisini yansıtır. Dünyevi ve ilahi güzel-



Johann Wolfgang von Goethe'nin *West-Oestlicher Divan* adlı eserinin iç kapak sayfaları. Stuttgard 1819.

lik aynıdır." sözleriyle kadını günahkâr konumundan ilahi mertebeye yükseltir. Hatta kadın Tanrı'nın tecellisidir. Bu alegorik yaklaşımla Alman şiir ve müzik dünyasında daha önce sadece bakire Meryem Anada sembolleşen kadın; aşk ve tapılan kadın figürüne dönüşür.

19. yüzyıl Fransız müziği, edebiyat ve felsefi alandaki güçlü tarihî birikime ve dayandığı sağlam temellere rağmen yüzeysel egzotik Doğu masallarına dönüşüp oryantalizmden sadece cazibe unsuru olarak faydalanmıştır. Victor Hugo, *Les Orientales* (Oryantalistler) başlıklı lirik duygusal öykülerinde ilk kez oryantalizm düşüncesini dile getirdi. Önsözünde "XIV. Louis zamanında Helenistiktik şimdi ise oryantalistiz" diyor. Fakat Asya onun için "bir şahikadan çok esrarengiz bir uçurumdur."[9] G. Bizet, Hugo'nun *Oryantalistler*'inden "Adieux de l'hôtesse arabe" öyküsünü sahneledi. Daha sonra "Cemile," "Carmen," prehistorik bir Seylan masalı olan "İnci Avcıları" operalarında oryantalist konulara eğilecektir.

Fransızlar için Doğu; Orta Doğu, Uzak Doğu, Kuzey Afrika, Rusya ve İspanya'ydı. Sürekli olarak kültürel alışveriş içinde oldukları İspanya (Endülüs) dışında 19. yüzyıl Fransız müzik ve resim sanatına Orient'i tanıma fırsatı veren iki önemli tarihî dönemeç vardı. İlki 1830'da Cezayir'in işgali ve Napolyon'un Mısır'ı almak üzere çıktığı Afrika seferine katılan Champollion'nun hiyeroglif yazıyı çözmesiyle Fransa'da yayınlanan Mısır elyazmalarından (1821-1828) Fransızların etkilenmesi; diğeri ise 1867-1900 senelerinde Paris'te açılan Osmanlı dâhil pek çok Doğu ülkesinin sanat tasarımlarının sergilendiği Dünya Fuarlarıydı. Bundan önce sadece Moliere'in *Hastalık Hastası* oyununda bir Mısır dansı, *Kibarlık Budalası*'nda da Müslüman derviş korosunun "Allahu Ekber" nakaratı, ilk oryantal esintileri yansıtıyordu. Pierre Loti, *Madame Chrysantheme* (Chrysantheme Hanım), *Japoneries d'automne* (Japon Sonbaharı) ve *Le troisième jeunesse de madame Prune* (Madam Prune'nin Üçüncü Gençliği) triolojisi (üçleme) ile Belasco'nun "Madame Butterfly"ına (Kelebek Hanım) esin kaynağı olur. Puccini bu konudan opera tarihinin en popüler eserlerinden birini yaratır. *Chrysantheme Hanım*, *Kelebek Hanım* öykülerinde Japonya'daki bir Batılı denizciyle sonu olmayan hüzünlü aşk yaşayan Çiçek Hanımların hikayeleri anlatılır.

Opera formunda en tanınmış eserler arasında Saint-Saëns'ın "Samson ve Delilah", "Sarışın Prenses", Gounod'nun "Saba Melikesi", Albert Roussel'in "Padmâvatî", Massenet'in "Lahor Kralı", "Kleopatra", Fauré'nin "Isfahan'ın Gülleri" başta gelenlerdir.

Orkestra eserlerinde; verem hastalığı nedeniyle sık sık Cezayir'e giden Saint-Saëns'ın "Doğu ve Batı Marşı", "Pers Melodileri", "Cezayir Süit", "Afrika Fantazisi", Vincent d'Indy'nin Gılgamış Destanı esinli İştar versiyonları, annesi Bask olan ve sık sık İspanyayı ziyaret eden Ravel'in "Şehrazat" şarkı albümü, "Madagaskar Şarkıları", "İspanyol Rapsodisi", bir perdelik müzikali "İspanyol Saati", İspanyol asıllı E. Lalo'nun keman için "İspanyol" senfonisi, Chabrier'in "España",

Debussy'nin "İberya" süiti, piyano prelüdlerinde "Canope" (Nil kenarında antik bir şehir), "Six épigraphes" (Tuğla Yazıları) sayılabilir.

Piyano için "Estamplar" ve "Pagodalar" (Japon duvar resimleri ve mimari stili), konser salonlarının en popüler, makam müziğini andıran, egzotik melodili 19. yüzyıl Fransız oryantalist müzik örneklerinin bilinenleridir.

Görüldüğü gibi Japonya ve İberya en gözde Doğu ülkeleridir. Hatta en iyi İspanyol müziğini Fransızların yazdığı söylemi yaygındır. 19. yüzyıl Fransız oryantalizminin müzikteki yüzeyselliğinin aksine derin tefekkür dünyasını sık sık Doğu'ya, Türkiye'ye, İran'a ruhsal arınma gezileri yapmış olan ünlü yazar ve düşünürler temsil eder. Lamartine, Rimbaud, Gobineau, Rolland, Gide bunlardan bazılarıdır. Konser salonları ve operalar ise henüz yüksek aristokrasinin hegemonyası altında olduğu için ne yazık ki besteciler, ilgi duydukları bu düşünce şafağını müziklerine yansıtamamışlardır.

İngiltere Doğu'yu, Asya'yı fethederken Doğu ruhu, İngiltere'yi feth ediyordu.[10] *Binbir Gece Masalları*'nın büyülü dünyası daha 12. yüzyılda Adelard'ın Şam, Kudüs, Anadolu seyahatleri dönüşü Büyük Britanya'yı uyandırmıştı. Chaucer, 14. yüzyılda *Canterbury Tales* adlı eserinde hikaye içi hikaye formunu kullanarak oryantalist akımın temelini atmıştır. Bir asır sonra 1580'de meşhur anonim halk şarkısı "Greensleeves"te yeşil kollu elbise giyen hafif meşrep bir kadının öyküsünde yeşil, huzurlu aşkın metaforu olarak işlenir. Bu, makam müziğine yakın ton olan 'melodik minör'ün ilk defa kullanıldığı tarihtir.

17. yüzyılda bir yandan Anglikan Protestan Kilisesine muhalefet, öte yandan sömürgeci ve ırkçı düzenden Amerika'ya kaçış artarken, edebiyatta oryantalizm ilk ürünlerini vermeye başlıyordu. Müzikte oryantalizm ise Almanya ve Fransa'nın tersine yok denecek seviyedeydi. İngiltere, 20. yüzyıla kadar Tudor Hanedanlığından başlayarak Kıta Avrupası bestecilerinin sürekli gidip geldiği, maddi imkanları geniş bir fırsatlar ülkesiydi. Öylesine büyük İtalyan operası ve Fransız kültürü hegemonyası vardı ki, İngiliz besteciler –H. Purcell gibi bir kaç istisna dışında– eserlerini dinletecek salon ya da saray bulamıyorlardı. Ancak 19. yüzyıl sonunda bir grup bestecinin English Folk Song Society'yi kurmasıyla birlikte nihayet İngiliz Müziği Rönesansı'nın öze dönüşü başladı. Onu 1904'te İrlanda, 1909'da Galler'de kurulan dernekler takip etti. İngiliz müziğinin ana yurdu; İrlanda ve Gal şarkıları, onların da orijini Kelt müzikleridir. Kelt kültürünün Anadolu bağlantıları (Galatya), şarkıların Anadolu dizileri olan İon ve Aeol modunda okunmasıyla kurulabilir. Anadolu'da olduğu gibi danslar ve şarkılar birbirinin ayrılmaz bütünüdür, halk dansı ve müziği ayrı ele alınmaz.

Katolik Britanya ancak 16. yüzyılda, Anglikan Protestan Kilisesi kurulduktan sonra, I. Elizabeth döneminde çok sesli seküler müziğe geçebilmişken, kuzeyde Keltler, Galler hiçbir kilise yasağına uymadan şarkılarını söyleyip, kemanlarını çalıp dans ettiler. Bu sayede 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında ortaya çıkan İngiliz bestecilerinin esinleneceği çok zengin bir müzik altyapısı oluştu.

Aynı müzikler, yeni kıta Amerika'da hem *country* denilen bir tür halk müziğinin hem senfonik müzik bestecilerinin, ayrıca
Hollywood'un efsanevi film müziklerinin kaynağını oluşturdu. 18-19. yüzyılların büyük oryantalist yazarları, kendilerini 'Pantisokrat'lar olarak adlandıran W. Wordsworth, Coleridge, Hint edebiyatı uzmanı Southey, Kalküta doğumlu Thackeray, Goethe'yle İslam konusunu inceleyen kilise düşmanı Thomas Carlyle, büyük oryantalist şair Lord Byron'a Doğu etkisini aktardılar. Byron bizzat kendisi besteciliği denemiş ve müzik festivali yöneticiliği yapmıştır. İngiliz yazarlar arasında Shakespeare haricinde eserleri en çok müziğe uyarlanan Byron'dır. İlginç olarak Byron'ın *Türk Hikayeleri Üçlemesi*, *Gavur*, *Korsan*, *Abidoslu Gelin* eserlerinden *Korsan* ve *Abidoslu Gelin* en gözde opera konularıdır. Byron'dan bestelenmiş oryantalist manzumlara şu örnekler verilebilir: Rossini, "Le siège de Corinthe" (Korint Kuşatması), opera. Schumann, "Corsair" (Korsan), opera, tamamlanmamıştır; "Genoveva", opera; "Manfred", oyun müziği. Bellini, "Il Pirata" (Korsan), opera. Verdi, "Il Corsaro" (Korsan), opera. Çaykovski, "Manfred", senfoni. Liszt, "Mazeppa", opera, orkestra ve piyano için. Dvořák, "Il Pirata" (Korsan), yaylı kuartet.

Musorsgy'nin koral eseri; Prilazheniye Sennacherib, Lord Byron'un "Hebrew Melodies" (Yahudi Ezgileri) şiirlerinden bestelenmiştir.

Lord Byron'ın yakın dostu büyük İngiliz şair Shelley de "Prometheus Unbound" (Özgür Prometheus) şiirinde Promete'nin aşkı Asya'ya kavuşmak için zincirlerini kırışını konu alır. Tek bestelenen şiiri budur.

20. yüzyıl İngiliz bestecileri arasında V. Williams "İkinci Senfoni" ile "Antartika" senfonik şiirinde Amerikalı transandantalist grubun üyesi W. Whitman'ın "Passage to India" (Hindistana Geçit) şiirinden pasajlar kullanmıştır.[11]

Son olarak diyebiliriz ki Batı'da Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde, ayrıca 19. yüzyılda görülen büyük oryantalist atılımın edebiyat ve müzik alanındaki en güçlü kaynağı; dolaylı da olsa Anadolu topraklarıdır. Z

NOTLAR

1 Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994. 431 s. 25.
2 Cemil Meriç, age, s. 51.
3 Senail Özkan, *Aşk ve Akıl: Doğu ve Batı,* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006, s. 66.
4 Özkan, age, s. 107.
5 Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse,* c. 10, Frankfurt am Main, 1976, s. 386-388. Aktaran: Özkan, age, s. 44-46.
6 Ludwig von Beethoven, *Sontliche Briefe,* Leipzig, 1923, s. 682. Aktaran: Cevad Memduh Altar, *15. Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1950, s. 22-23.
7 Cemil Meriç, age, s. 70.
8 Roger Garaudy, *Geleceğimizde İslam Var,* İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2017, s. 211.
9 Meriç, age, s. 63.
10 Meriç, age, s. 40.
11 Williams bir müzik bilimci olarak çeşitli uluslararası müzik kongrelerinde büyük bestecimiz Adnan Saygun'la birlikte yer almıştır. Aralarındaki 30 yaş farka rağmen yakın bir dostluk kurduklarını Saygun hocamızdan bizzat dinlemiştik.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Jean-Étienne Liotard. Mösyö Levett ve Matmazel Helene Glavany Türk kostümleri içinde. Musée du Louvre.





BONANNI GRAVÜRLERİNDE TÜRK ÇALGILARI

ALİ ÖMER YURDDAŞ

Flippo Bonanni. Gabinetto Armonico.
Violino Turchesco (rebap).

FILIPPO Bonanni 1658'de Roma'da doğdu. Cizvit papazı olduktan sonra 1681 yılında kabuk koleksiyonları için gravürlü kabuk kılavuzunu yazdı. Bu sebeple konholojinin (kabuk bilimi) kurucusu kabul edildi. 1698'de Cizvit Kolejinde Athanasius Kircher tarafından oluşturulan nadire kabinelerine küratör olarak atandı.

Bonanni'nin *Gabinetto Armonico* adlı eserini, hocası Kircher'ın aynı zamanda çok sayıda müzik aletinin gravürünü ihtiva eden müzik konusundaki kapsamlı eseri *Musurgia Universalis*'ten esinlenerek kaleme aldığı söylenebilir. *Gabinetto Armonico*, onun farklı konulardaki bir dizi gravürlü eserinin sonuncusuydu. Eser, İtalyan vurgusu ile Avrupa'nın sanat ve halk çalgılarını, Doğu Hıristiyan kiliselerinde kullanılan ve çok az bilinen çalgıları ile Avrupa dışından çok sayıda müzik aletini içermektedir. Gravürleri Arnold von Westerhout çizmiştir.

1716'da Roma'da neşredilen bu eser, 1722'de revize edildi ve 1776'da Paris'te muhtasar olarak yeniden basıldı; enstrüman tarihçileri tarafından dikkatle incelendi ve şiddetle reddedildi. Dönemine göre oldukça kapsamlı olmasına rağmen enstrüman uzmanı biri tarafından kaleme alınmamıştı. Farklı kaynaklardan derlenmiş bilgilere dayanmaktaydı fakat bilgiler ve resimler için hangi kaynaklardan istifade edildiği düzenli bir şekilde belirtilmemişti. Zaman zaman hatalı bilgileri de barındıran çalışma, Avrupa kültürüne ait olmayan müzik aletletleri konusunda ise gözleme dayanmayan tasvirler içermekteydi.

Bonanni eserini hazırlarken muhtelif kitaplardan, diplomatların ve seyyahların gezi notlarından istifade etmiştir. Gravürler gerçeklikten uzaktır. Bazılarının ise Jean-Baptiste Vanmour'un 18. yüzyıl başlarında İstanbul'da çizdiği resimlerin basılarak gravürleştirilen hâllerinden alındığı aşikârdır. Söz konusu gravürlerin yansıttığı durum da gerçekle pek bağdaşmamaktadır. Tek başına İstanbul resimlerinden kaynaklanan hatalar dahi Bonanni'nin kitabının doğruluğunun sorgulanması için yeterlidir.







GABINETTO
ARMONICO
Pieno d' Instromenti sonori
Indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuti
DAL PADRE
FILIPPO BONANNI
DELLA COMPAGNIA DI GIESU'
OFFERTI
AL SANTO RÈ
DAVID.
IN ROMA MDCCXXIII.
Nella Stamperia di Giorgio Placho Intagliatore, e Gettatore di Caratteri alla Piazza di S. Marco.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Gabinetto Armonico. Başlangıç sayfaları.



NEY Şekil olarak Hint kornosuna benzemekle beraber, bir Türk çalgısıdır. Ayrıca ses çıkarmak için fazlaca nefes üflemek gerektiği için çalması oldukça zordur.



TANBUR Arap, Fars, Hint ve Türk müziğinde kullanılan tanbur, eski Babil ve Mısır medeniyetlerine aittir. Küçük gövdesi ve uzun bir sapı vardır. 16. ve 17. yüzyıllarda İtalya'da buna benzer *colascione* olarak bilinen çalgı kullanılmıştır. Bonanni, gravürde beş tel görünmesine rağmen tanburun üç telli olduğunu söylemektedir.



KANUN Santur, üzerinde tellerin yatay olarak ilerlediği düz bir alettir. Parmaklara bağlı olan pena ile çalınır. 10. yüzyıldan itibaren farklı biçimlerde Batı Avrupa'ya yayılmıştır. Ortaçağ ikonografisinde göğüs hizasında veya diz üzerinde tutulduğu görülmektedir. Avrupa'da kuş tüyünden pena ile veya parmaklarla çalınırdı.



BÜYÜK DAVULLAR Osmanlı ordusunda at veya deve sırtında çalınan büyük davullar, Doğu Avrupa'da biliniyordu. Güzel ses doygunluğu sayesinde zamanla aristokrat bir enstrümana dönüştü. 17. yüzyılın sonunda büyük orkestra davulları hâline geldi ve tören müziğinde kullanılmaya başlandı.



REBAP ‘Türk kemanı’ şeklinde çevrilebilecek olan bu çalgı aslında rebaptır. Burada söz konusu çalgı rebaba benzer bir şekilde, ama çok daha büyük boyutlarda, perdeli bir sapa sahip olarak resmedilmiştir. Eser, çalgının yapısı hakkında bilgiler sunmaktadır: Göğsüne deri gerilmiş hindistan cevizinden veya kabaktan küçük bir tekne, uzun perdeli bir sap, tekneden aşağıya uzanan madenî bir çubuk, iki adet tel ve çalma aracı olarak yay. Gerçekten de perde bağı dışında, bu özellikler rebabı yansıtmaktadır. Türkiye dâhil, Siam’dan Kuzey Afrika’ya kadar bütün İslam ülkelerinde kullanılır.



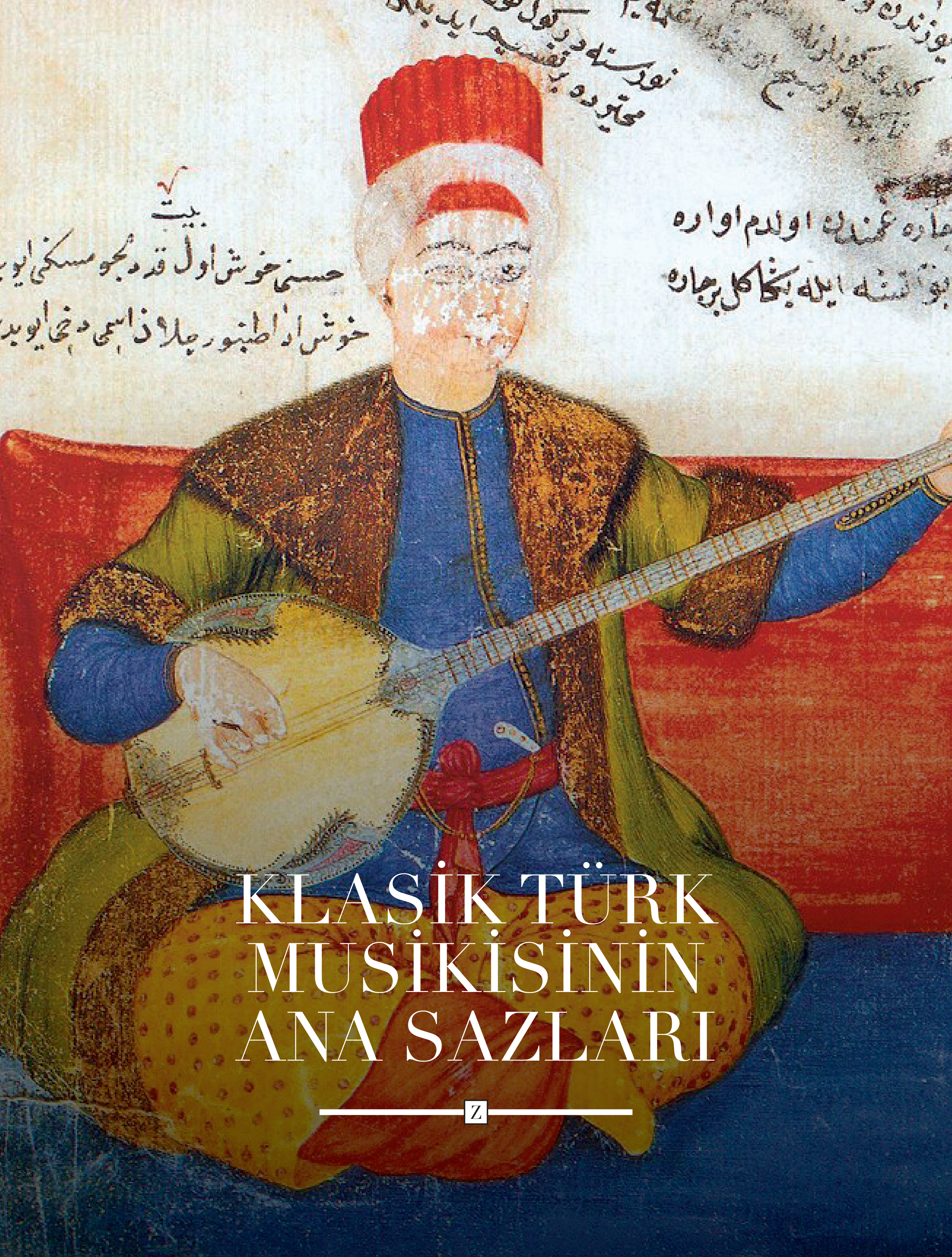
NAKKARE Bu küçük davullar, büyük süvari davullarından iki yüzyıl önce İslam dünyasından Batı’ya ulaşmıştır. Gravürdeki sahne, Merkez Efendi Tekkesi ile Yenikapı Mevlevihanesinde bayramlarda yapılan nevbet merasimlerini akla getirmektedir.



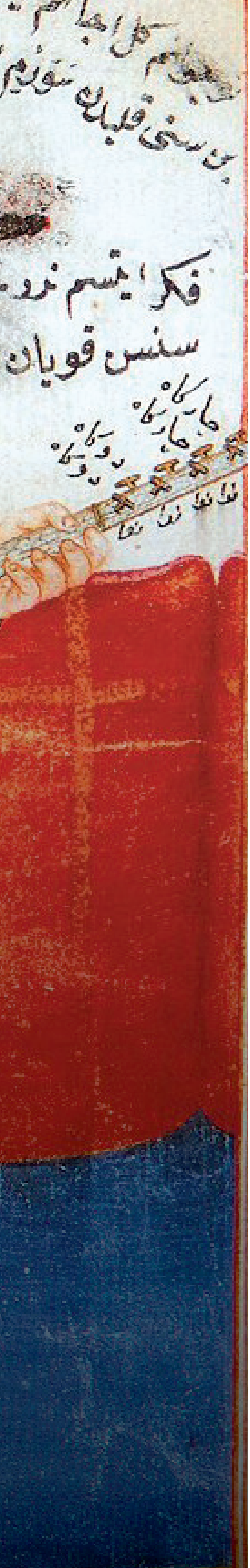
ÇALPARA Bonanni’nin *kastanyet* olarak adlandırdığı bu şakşakların Osmanlı’ya ait olduğu bilgisi, çizimin de kopyalandığı Ottavio Ferrari’ye ait bir eserden alınmıştır.



ASMA DAVUL Bir Türk enstrümanı olarak tasvir edilen bas davul veya ‘büyük davul’, gravürün hazırlandığı zamanki gibidir. 18. yüzyılın ortalarında Avrupa ordularına tanıtılmış ve bu sayede ‘Türk müziği’ hızla popüler hâle gelmiştir. Bu enstrümanı Haydn’ın “Askerî Senfonisi”nde ve Mozart’ın “Saraydan Kız Kaçırma”sında bulmak mümkündür. Batılı davulcular, bir tarafta tokmak, diğer tarafta çubukla çalınan bu aleti kullanmakta isteksizdirler.



KLASİK TÜRK MUSİKİSİNİN ANA SAZLARI



Hızır Ağa. *Tefhîmü'l-makāmât* adlı eserinde tanburî tasviri.
TSMK, Hazine, nr. 1793, vr. 21a.

Ney, 19. yüzyıl.
Neyin ikinci boğumunda Osmanlı Türkçesi ile yazılan "Bolâhenk" kelimesinden de anlaşılacağı gibi Bolâhenk sınıfından olan ney, Kenan Rıfaî Dergahına aittir.
Mevlana Müzesi.



NEY

FARSÇA kamış anlamına gelen *nây* kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Ney üfleyene 'nâyî' yahud 'neyzen' denir. Kamıştan imal edilen arkaik bir enstrümandır. İlk örnekleri Mezopotamya medeniyetlerinde görülür. Ney tek parçadan oluşan dokuz boğumlu bir kamıştan meydana gelir. Kamışın içi boşaltılır, biri arka kısımda olacak şekilde yedi delik yani perde açılır. Neyin son boğumlarına farklı metallerden altın, gümüş gibi bilezikler takılır. Bunlara 'parazvane' denir. Neyin başına 'başpare' denilen konik bir ağızlık takılır. Başpare genelde boynuzdan imal edilir. Ney, farklı uzunlukta üretilerek farklı akortlar için kullanılabilir. Özellikle tekke müziğinde kullanılan neyin Mevleviler için çok önemli bir yeri vardır, zira Mevlana, *Mesnevî*'nin ilk 18 beytinde neyin hikayesini anlatmaktadır. Her ne kadar eskiden eğlence çalgısı olarak kullanılıyorsa da, insan-ı kamili anlatan bir metafor olarak Mevlevi ayinlerinin baş unsurlarından biri hâline gelmiştir. Osmanlı tarihi boyunca yetişmiş önde gelen neyzenlerin hemen hepsi Mevlevidir. 20. asrı idrak etmiş önemli neyzenler arasında Hüseyin Fahreddin Dede, Aziz Dede, Emin Efendi, Neyzen Tevfik, Hayri Tümer, Halil Dikmen, Aka Gündüz Kutbay, Süleyman Erguner ve Niyazi Sayın'ı anabiliriz.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

TANBUR

Tanbur, 20. yüzyıl.
Mevlana Müzesi.



TANBUR, Türk müziğinde yaygın kullanılan telli bir sazdır. Ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinemese de bazı araştırmacılar kökenini Sümer'e kadar götürür. Sümerce *pantur* kelimesinden geldiği rivayet olunur. Her parçası ahşaptan üretilir. Büyükçe gövdesi, uzun sapı ve yarım küre şeklinde armudi yapısı vardır. Kaplumbağa kabuğundan elde edilen bağa mızrapla çalınır. Perdeli bir enstrüman olması ve sapında icrada kullanılan perdelerin hepsinin sırayla yer alması sebebiyle Türk müziğinin temel enstrümanı olarak kabul edilir. Beş adet teli, icracıya ve devre göre değişmekle birlikte ortalama 36 perdesi vardır. Perdeleri sabitlenmemiş olup sağa ve sola kaydırılarak ayarlanabilir. Virtüözitesi ile geleneksel icraya yeni bir anlayış getiren Cemil bey, tanbur icrasında çığır açmıştır. Tanburun 20. yüzyıldaki en önemli icracıları Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Necdet Yaşar'dır.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

DAİRE

Daire, 19. yüzyıl.
Mevlana Müzesi.



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

DAİRE, klasik Türk müziğinin yegane temel ritim enstrümanıdır. 500 yıldan daha uzun bir müddetten beri kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. 30-40 cm aralığında ince bir kasnağa sahiptir. Bu kasnağın bir tarafına münasip bir deri gerilir. Kasnağa beş çift zil takılır. Bu zillere eskiden kulak ismi verilirdi. Beş çift zili olan dairelere, beş kulaklı daire denirdi ki makbulü de böyle olan dairelerdir. Eskiden ziller pirinç ve altın karışımından dövülerek imal edilirdi. Daire, fiske tekniğiyle çalınır. Eskiden hanendenin elinde daire bulunması ve okuyacağı eserin usulünü bu dairede vurarak göstermesi icranın şartlarından addedilirdi. Daha sonra bu âdet şarkı fasıllarında serhanendenin elinde def tutması ve faslı defte usul vurarak idare etmesi geleneğine evrilerek devam etmiştir.

KUDÜM

'KUDÜM'ün Arapça 'kadem' kelimesinden türediği düşülmektedir. 'Ayak basma', 'sabit olma', 'yoldan gelme' gibi manalara gelir. Kudümün görevi de zaten musiki içindeki usulün takibini sağlamak ve heyeti yönetmektir. Kudüm icra edenlere 'kudümî' yahut 'kudümzen' denir. Mutriban (Mevlevi ayin icra heyeti) içerisinde şef görevi gören kudumzene de 'kudümzenbaşı' denir. Kudüm, yapı olarak iki yarım küre şeklindedir. Bu iki tekne bakır alaşımlardan imal edilir. Biri diğerine göre daha küçüktür; bu sayede icrada ton farkı elde edilir. Her zaman sağ tarafa konan ve pest ses verene 'düm', solda durup daha tiz ses verene 'tek' denir. Bu bakır çanakların üstüne deri gerilidir. Eskiden düme deve derisi, teke ise eşek derisi gerilmesi âdetmiş. Kudüm, 'zahme' adı verilen orta ve yumuşak ağaçlardan mamül çubuklarla çalınırdı. İnce ve hafif olan zahmeler, çok uzun değildir. Bugün geleneğin aksine zahmelerin ucuna plastik susturucular takılmakta olup bu alışkanlık, kudümün karakteristik tonunu bozmaktadır. Kudümler bir zemin yahut sehpa üstünde çalınır. Zeminle kudüm arasına sabit durabilmesi ve titreşimi engellemesi için deriden mamul simitler konur. Bazı kudümler meşin kaplıdır. Kudüm esas itibariyle tekke enstrümanıdır. Yer yer klasik musikide de varlık göstermiştir. Tekke müziğinde ve özellike Mevlevilikte ayin-i şeriflerde baştacı edilmiştir. Öyle ki ayinin ana unsurlarından olan ney sazı olmasa ayin icra edilebilir, ancak kudüm olmadan ayin icrası mümkün görülmez. Tekkelerin kapanmasından sonra icracısı azalmış olan kudümün, 20. yüzyılın ikinci yarısında Galata Mevlevihanesi son kudümzenbaşısı Sadettin Heper'in gayretleri sayesinde pek çok icracısı yetişmiştir. 21. yüzyıla erişen iki kudüm üstadı olan Kani Karaca ve Nezih Uzel de Sadettin Heper'in talebeleridir.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Kudüm, 19. yüzyıl. Mevlana Müzesi.

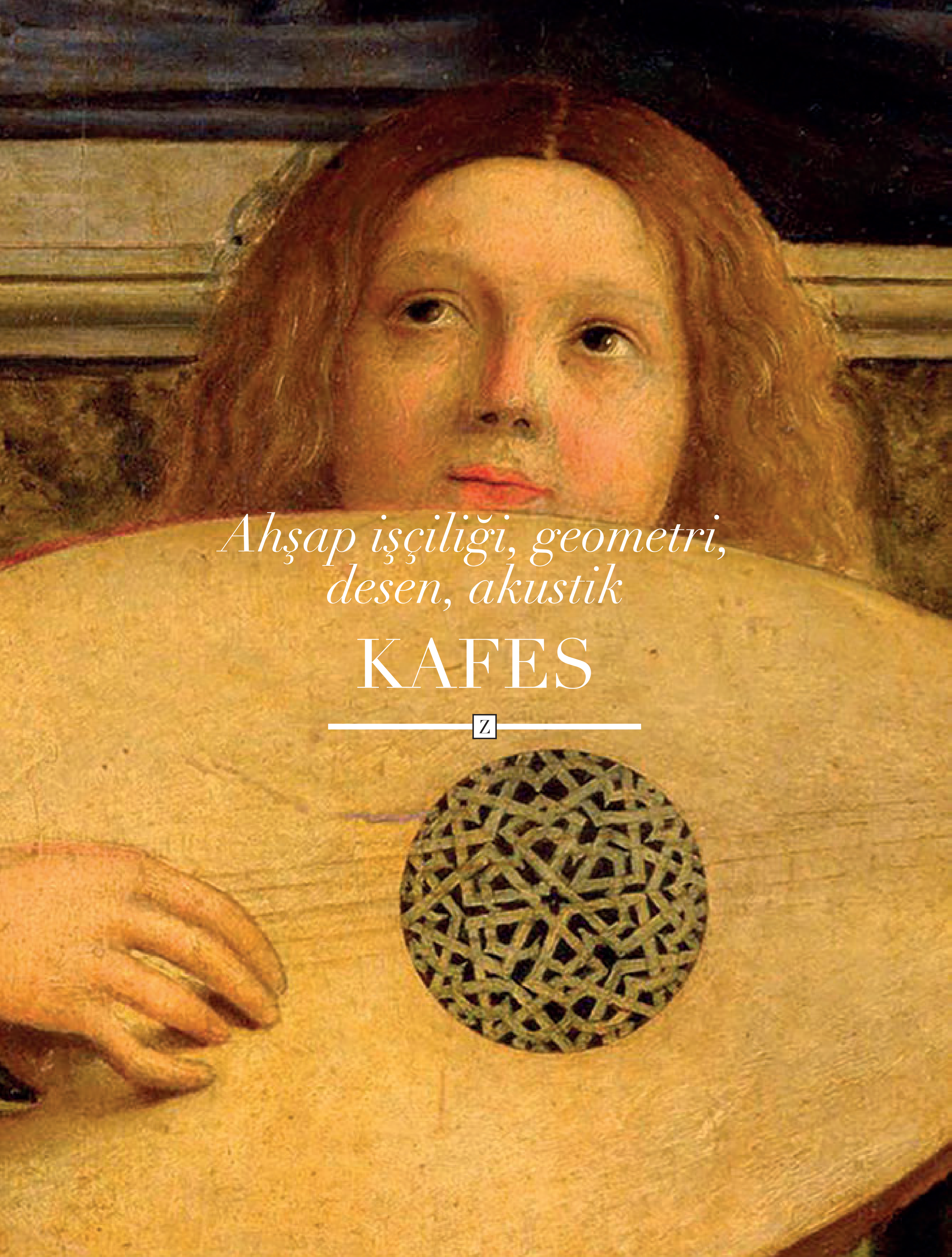


Rebap, 20. yüzyıl. Mevlana Müzesi.

REBAP

İSLAM coğrafyasının genelinde kullanılmış bir müzik aletidir. Birbirinden ufak detaylarla ayrılarak bölgesel olarak isimlendirilir. Osmanlı zamanında 'keman' derken kastedilen enstrümana bugün 'rebap' diyoruz. Mevlevilerce kullanılmış ve değer görmüştür. Hatta Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in *Rebâbnâme* isimli nasihatname sayılabilecek bir mesnevisi vardır. Özellikle tekke müziğinde kullanılırdı. Hindistan cevizi kabuğundan bir ses kutusu, ince deriden yapılmış ses tablası ve metal ya da ahşap sapı vardır. Sapı soğan ya da Mevlevi sikkesi şeklinde bitirilir. Günümüzde bazı lutiyeler pirinç gibi metallerden de yapmaktadır. At kılından yapılan iki veya üç teli vardır. İcrası ve iyi ses çıkartarak çalması müşkül olduğundan icracısı da azdı. Cumhuriyet devrinde rebabın tekrar bir canlanma dönemi yaşadığını ve farklı tarzlara sahip rebap icracılarının yetiştiğini söyleyebiliriz. Mustafa Sunar, Sabahattin Volkan ve Cahit Gözkan, 20. yüzyılda yaşamış önde gelen rebap sanatçılarımızdandır.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Ahşap işçiliği, geometri, desen, akustik

KAFES

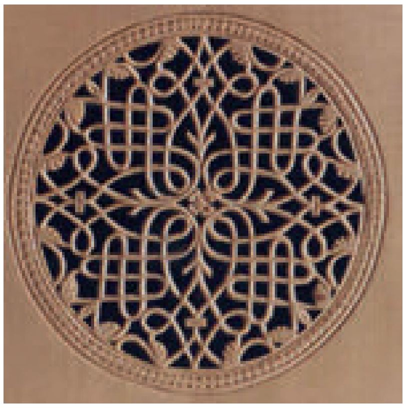
Z

Giovanni Bellini. San giobbe altarpiece.
'Müzisyen melekler' detayı, 1487.

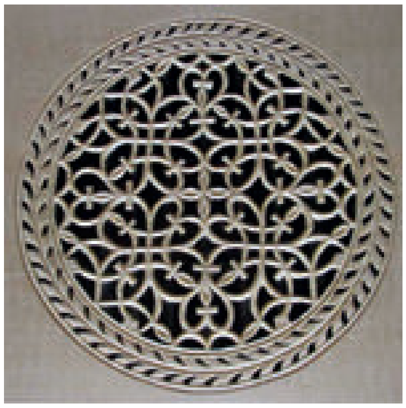
BAĞLAMA, tanbur, lavta, ud, gitar gibi telli sazlarda hem akustik düzen oluşturmak hem de estetik görüntü sağlamak için 'kafes', 'akustik boşluk', 'ses deliği', 'gül' gibi isimlerle anılan bir bölge bulunur. Bu enstümanlarda çam ailesi, ya da kiraz, ladin, ardıç gibi ağaçlardan yapılan göğüs kapağının orta kısmında bir delik açılır. Bu delik, oyulma boynuz, sedef, fildişi gibi maddelerden, süslenmiş bir kafesle kapatılır. El işçiliği ile oyularak yapılırlar. Kafes kısmının desenleri geometrik bir zarafet içindedir. Gövde içinden gelen titreşim, bu kafeslerin süslü boşluklarından çıkar. Kafes deseninin sık ya da seyrek oluşu sese etki eder. Bu yüzden sesin kalitesi ve gücü açısından başarı elde edilmiş desenlerde üretim devam eder. Avrupa'da ve ülkemizde hemen aynı yöntemlerle ve ustalıkla yapılan kafes işçilikleri izlendiğinde, kullanılan geometrik desen ve süslerin bir stil geleneğine dayandığı görülmektedir.



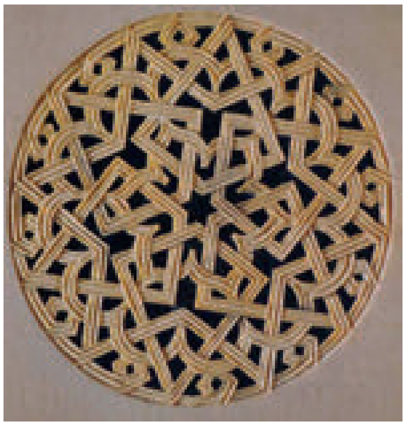
Padova yapımı kafes, 16. yüzyıl.



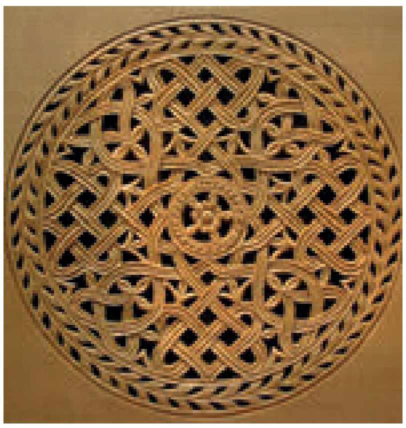
Bolonya yapımı kafes, 16. yüzyıl.



Venedik yapımı kafes, 17. yüzyıl.



Venedik yapımı kafes, 16. yüzyıl.

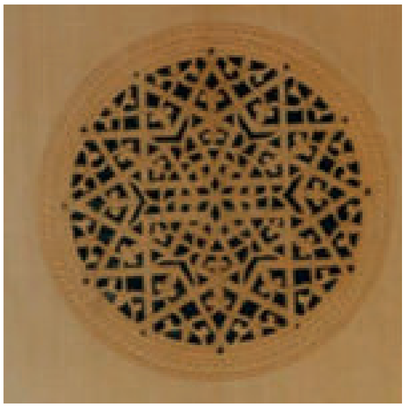


Padova yapımı kafes, 16. yüzyıl sonu.

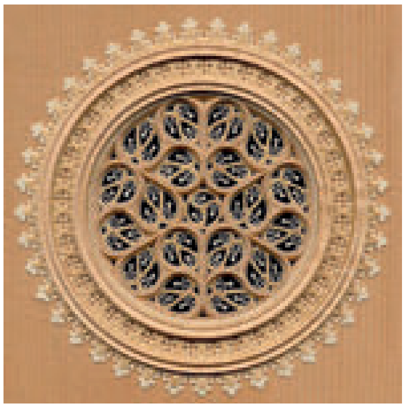


Kahire yapımı ahşap ud, 1977. The Met.

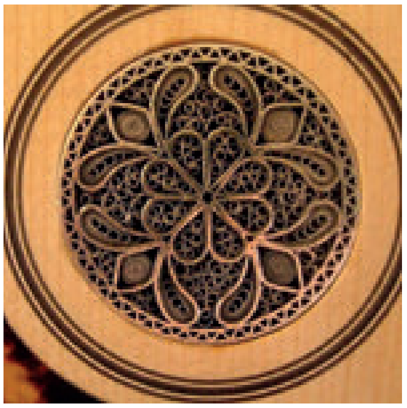




İtalyan yaylı saz yapım ustası César Arias tasarımı.



Napoli yapımı kafes, 16. yüzyıl.



Telkârî ustası Necati Gürbüz'ün gümüş telkârî ud kafesi.

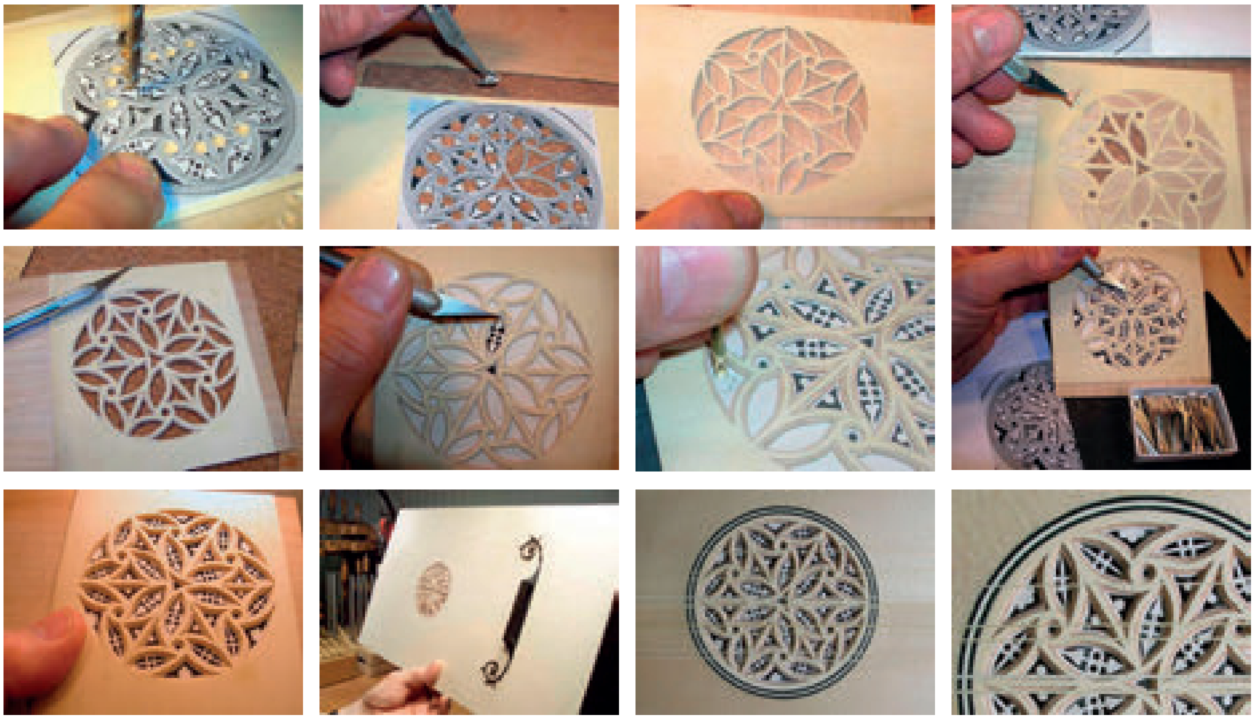


Lutelab tasarımı sedefli maun ud kafesi.

KAFES YAPIMI

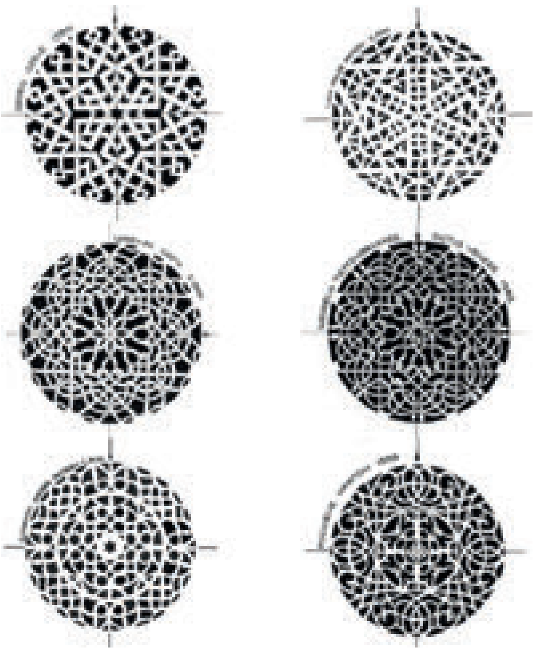
Kafes deliği üç kat olarak hazırlanır. Birinci kat, 1mm kalınlığında ince bir ahşap, onun üzerine desenin bulunduğu kağıt inceltilmiş tutkal ile yapıştırılır. Ardından kretuvar ile dekupe edilecek alanlar ayrıştırılır ve ikinci oyma işlemine geçilir. Yine 1mm'lik ince bir ahşap tutkallanır ve bu defa ikinci katman oyulur. Her iki katman asitsiz bir aydinger kağıdına yapıştırılır.

Desenin oyulma işlemi bittikten sonra, kafes gövde tahtasına yapıştırılır.





Ahşap oyma sanatçısı Salih Balakbabalar'ın
Osmanlı üslubu kafes çalışması.

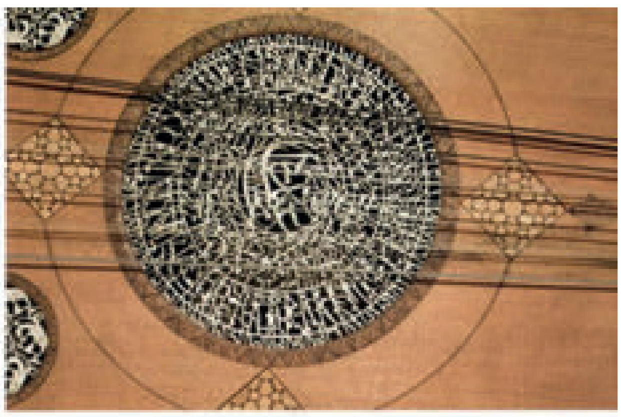


16. yüzyıl kafes desenleri.

Suriye yapımı ahşap ud, 1860. The Met.



Şerif Muhiddin Targan'a ait olan ud, eşi Safiye Ayla tarafından 1983 yılında Mevlana Müzesine hediye edilmiştir. Udun göbek kısmında fildişi yuvarlak madalyon içerisinde celî sülüs ve celî talik hat ile 1917 tarihi ve Türk musikisi makamları yazılıdır.







SÜLEYMANİYE İŞİ MÜZİK ALETLERİ

HPM Koleksiyonu

HALÛK PERK

EVLİYA Çelebi, *Seyahatnâme*'nin İstanbul'a ayırdığı birinci kitabında İstanbul esnafına da yer vermiş, Süleymaniye'deki dökümhaneleri de "Esnaf-ı Dökmecibaşı" başlığı altında ele almıştır. Dökümcüler (dökmeci) için şöyle demektedir:

Kârhâne birdir, Süleymâniyye câmi'i tahtındaki çârsû içre bir kârhâne-i 'azîmdir cümle selâtîn câmi'lerinin tuç pençere kalıbları ve gayrı 'ibretnümâ kalıbları bu kârhânededir. Süleymân Hân câmi'i binâ iderken bu kârhâne elzem levâzımından olmağıla Süleymân Hân ibtidâ bu kârhâneyi binâ itdi. Dâ'imâ dökmecibaşı bunda sâkindir. Sâ'ir dükkânları dörd mevleviyyet yerde bin dükkândır. Neferâtları cümle bin üç yüzdür. Zirâ sahn dökmecileri dahı bunlara yamakdır. Pîrleri ibtidâ Kârûn'dur kim kimyâya meşgûl iken tuç eylemek yolın buldı. Ba'dehü Hazret asrında pîrleri Talha b. 'Ubeydî'dir, Medîne-i Münevvere'de îmân ile müşerref olup 'Aşere-i Mübeşşere'den oldı. Tuç sahanlar ve tuç taslar iderdi kabri Şâm'da Bilâl-i Habeşî kurbında medfûndur. Bu dökmeciler taht-ı revânlar üzre dükkânlarında kâr iderek tayy iderler.

Süleymaniye Camii inşaatı başlamadan evvel Kanuni Sultan Süleyman tarafından külliye için gerekli döküm üretiminin yapılabilmesi için yurdun çeşitli yerlerinden getirilen ustalar, inşası yapılacak cami çevresindeki işyerlerine yerleştirilmiştir. Bu sayede Kanuni, kurmakta olduğu külliyenin ekonomisini garanti altına almayı hedeflemiştir. Camiin tunç pencere kalıpları ile ince işçilik gösteren kalıplar bu dökümhanelerde üretilmiştir. Dökmecibaşı sürekli burada oturur. Süleymaniye'deki dökümhaneler, toplam 1000 dükkan ve 1300 çalışanı kapsayan dökümcülük iş kolunun dört sınıfından birini oluşturur. Evliya Çelebi dökümcülerin piri olarak kimya ile uğraşırken tunç yapımını bulan Karun'u, İslamiyet döneminde ise tunç sahan ve taslar yapan sahabe Talha b. Ubeydî'yi gösterir. Süleymaniye dökümcüleri tahtırevan biçimli (iki katlı) işliklerde üretim yaparlar.

Odağında Süleymaniye Camii bulunan külliye; medreseler, sağlık kurumları, hamam, misafirhane gibi yapılar ile canlı bir kültür merkezi olarak tasarlanmıştır. 1970 yılına kadar Süleymaniye ve Mercan'da varlığını sürdüren işliklerde çok çeşitli eşya üretilmiştir. Kum kalıplar kullanılarak tunç ve pirinçten yapılan ürünler arasında mangal, şamdan, alem, terazi, el terazisi, kantar, mum makası, takatuka, buhurdan, gülabdan, küp ve kavanoz kapakları, tepsi, havan, kandil, kapaklı sahan, sefertası, hamam tası, sebil tası, maşrapa, sebil ve türbe parmaklıkları, kapı aplik ve tokmakları bulunur. 'Süleymaniye işi' olarak anılan bu ürünler kalitesi ve üslubu ile ayırt edilmiştir. Pirinç mangal ve şamdanlar Süleymaniye işliklerinin karakteristik ürünleri olarak öne çıkmıştır. Burada pek fazla bilinmeyen özelliklerdeki dinî müzik aletlerinin örneklerine yer veriyoruz. Ürünlerin bazılarında kitabeler, kazıma ya da kafes tekniği ile işlenmiş bezemeler mevcuttur. Kitabeler ürün sahibini ya da bir duayı ifade edebilir. Anadolu'dan gelen ustalar, memleketlerinin geleneklerini de taşıyarak zengin bir üslubun gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Süleymaniye dökümcülüğü yazar ve seyyahların eserlerinde yer bulur. Fransız ressam P. Lecomte, 19. yüzyıl sonunda Türkiye'deki sanat ve zanaatlar hakkında yaptığı çalışmada Süleymaniye dökümcülüğüne de yer verir; döküm işliğindeki üretim aşamalarını, ürünleri ve ustaların tavrını canlı bir biçimde betimler.

Müzik aletlerinin pirinç veya bronzdan üretilmiş olmaları Süleymaniye dökümcülüğüne özgü bir özelliktir. Üflemeli müzik aletlerinden kaval ve neyin pirinçten üretilmiş olmaları çok rastlanan bir özellik değildir.

Süleymaniye işi müzik aletlerinin tarihlemesini yapmak güçtür. Zira, ney haricinde, günümüzde de aynı formda üretimleri devam etmektedir. Bu sebeple aletler tek tek tanım ve tarihleme yapılmadan tasnif edilmiştir. Yazımızda yer alan aletlerin son yüzyıl içinde üretilmiş olduklarını söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Z

KATALOG

1. Kaval örneği
2. Ney örnekleri
3. Kudüm örnekleri
4. El zili örnekleri
5. Bando zili örnekleri
6. Bateri zili örnekleri

KAYNAKÇA

¶ Oktay Belli ve İ. Gündağ Kayaoğlu. *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatı'nın Gelişimi: Bakır Yatakları, Üretimi ve Atölyeleri,* 2. bs. İstanbul, 2002.
¶ Önder Bilgi. *Anadolu, Dökümün Beşiği.* İstanbul, 2004.
¶ Ayşe Fulya Eruz. "Osmanlı Dönemi." Anadolu, Dökümün Beşiği. İstanbul, 2004, s. 198-218.
¶ Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi,* 1. Kitap: *İstanbul,* haz.: Orhan Şaik Gökyay, ed. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
¶ Burçak Evren. *Osmanlı Esnafı.* İstanbul, 1999.



KUDÜM



ÜFLEMELİ ÇALGILAR























EL ZİLİ





EL ZİLİ



BANDO ZİLİ





BATERİ ZİLİ





EVLİYA ÇELEBİ'NİN MÜZİK DÜNYASI

SEYİT ALİ KAHRAMAN



Levnî. Sûrnâme-i Vehbî. vr. 116a.
Eğlence tasviri.

DÜNYANIN en büyük seyahatname yazarı Evliya Çelebi (1611-1685) İstanbul'da dünyaya gelmiş ve Mısır'da vefat etmiştir. 51 yıl boyunca gezip gördüğü yerlere ait bütün bilgileri topladığı 10 ciltlik Seyahatname'*si, hem coğrafya açısından hem içerdiği konular itibariyle eşsiz bir eserdir. Şehir tarihlerinden mimarlık tarihine, coğrafi ve etnoğrafik bilgilerden yetiştirilen ürünlere, örf, âdet, geleneklerden yeme içme kültürüne kadar akla gelebilecek her konudan söz etmektedir. Evliya Çelebi, güzel bir sese sahiptir. Bunun yanında iyi bir müzik eğitimi de almış olduğundan yaşadığı dönemin müzik hayatı ile ilgili hiç bir yerde bulunamayacak bilgiler vermiştir. Zamanının musiki ile ilgili esnaf gruplarını, müzik aletlerini, müzisyenlerini ayrı ayrı en geniş şekliyle anlatmıştır.*

Aynı zamanda çok iyi bir hafız olan Evliya Çelebi'den bir Ramazan gününde Ayasofya Camii'nde Sultan IV. Murad'ın da hazır bulunduğu bir sırada Kur'ân okuması istenir. Sesini beğenen Sultan tarafından çağrılır ve Saraya alınır. Kitapta tafsilatlı olarak anlatılan bu bahsi kısaltarak aşağıya alıyoruz.

BU HAKİRİN HAREM-İ HÂSSA (SARAYA) GİRİP GAZİ MURAD HAN'A KAPILANMAMIZ

1045 yılı Ramazan ayının Kadir gecesinde [04 Mart 1636] Büyük Ayasofya'da her sene üç gece ibadet olunup binlerce adam toplanır. Ben o zamanda merhum üstadımız Evliya Efendiden hafızlığı tamamlayıp sekiz saatte hatmi şerif edip Seb'a Kıraatini de kaynakları ve Şatıbî kitabıyla tamamlayıp Aşere Kıraatine başlamıştık.

Merhum babam Derviş Mehmed Ağanın teşvikiyle o senenin Kadir gecesinde Büyük Ayasofya'nın Bilâli Habeşî makamı olan müezzinler mahfilinde teravih namazından Hafz Kıraati üzere hatm-i şerifi okumaya başladım. En'am Suresini tamamlayınca Kozbekçi Mehmed Ağa ve Silahdar Melek Ahmed Ağa mahfele çıktı. Yüz bin cemaatin içinde başıma altınla işlenmiş bir Yusuf tacı giydirerek "Buyurun sizi saadetlü padişah ister" diye elime yapıştı. Padişah mahfeline varıp Gazi Murad Hanın güzel yüzünü görüp huzuruna varınca yer öptüm. Selamdan sonra gülümseyerek "Kaç saatte hatm-i şerif edebilirsin?" dediler.

"Padişahım sürat etsem yedi saatte ederim, ancak açık ve gizli nağme olmasın için sekiz saatte Allah'ın izniyle hatmederim" dedim ve böylece Saraya intisap edip Sultan Murad'ın nedimleri arasına girdim.

Hakir bu sırada gerçi ince yapılı, zayıf ve çocuk görünüşlü idim. Ancak yaşım 20'ye ulaşmış ergin idim. Meclis adabını bilip nice vezirler, devlet adamları ve şeyhülislamlar huzurunda Kur'ân ve naat okuyup sohbet ederdim.

Sultan Murad, "Bir şey oku" dediler. Hakir de:

> *Padişahım 72 ilimden Farsça mı, Arapça mı, Rumca mı, İbranice, Yunanca, Süryanice, türkü, şarkı, varsağı, kâr, nakş, savt, zecel veyahut şiir ilminden bahr-i tavil, kaside, tercî-bend, terkîb-bend, mersiye, ıydiye, muaşşer, müsemmen, müsebba', müseddes, muhammes, penc-beyt, gazeliyyat, kıta, müselles, beyit, müfred ve ma'niyyât-ı ilahiyattan ne emriniz olursa başım gözüm üstüne buyrun okuyayım.*

dedim. O an buyurdular ki "Bre şu rencil ne büyük iddiada bulundu. Acaba işidir revanî mi yoksa söylediklerini icra etmeye gücü yeter mi?"

...

"Evliya Çelebi demin huzurumda bu kadar ilim ve marifetlerini saydın. Şimdi musikiden bir şey oku" dediler. Hakir,

> *Hünkârım musiki ilminden Yegâh makamı mı Dügâh, Segâh makamı mı ve Çargâh, Pençgâh makamı mı Şeş-âgâz makamı ve Rast, Isfahan makamı ve Nişâbûrek ve Nikriz makamı, Mâhur makamı, Rehâvî, Irak, Hüseynî, Nevâ, Uşşak, Sabâ ve Muhayyer makamı ile âyâ Bûselik makamı edip Gerdâniyye makamı ile Zengûle makamı ile Rast makamı karar etsem olur mu?*

diye Emirgûne Hanın kadehçisi Alican'a hitap ettiğimde Hünkar ve diğer musahipler tebessüm edip hayran kaldılar.

Sağ ve solda, toplantıda hazır olanların hepsi altınla kaplanmış süslü ve mücevher kemerli gençlere hünkâr bakıp "Evliya Çelebi'nin Zengûle makamını hanginiz dinler?" dedi.

"Hünkarım onlar uşşak makamını dinler. Ancak Yusuf Han kulunuz mirzâyârı makamı Isfahanîdir, büzürg makamı onda vardır, bir Zengûle faslın eylesem ruhuna rahat olup lezzetinde gönlü açılırdı" dediğimde yine Hünkâr, "Hay şaki, gör ne nezaketlerle ne sözler etti" deyip şaşırdı kaldı.

"İlâhî Evliya, ömrün uzun olsun, ama biz de bu âsitânda dükkan kirası çekip işyeri sahibiyiz. Sen nice gerdâniyede karar edersin" deyince "Hünkarım Yegâh, Şehnaz ettikçe hakir Bûselik makamını ederiz. Zira ilk defa girişmemizdir, nefesimiz ancak o perdelere el verir. Dervişçe af ile muamele buyurun" dedim.

"Hay veled her güftesinde zarafet ile öyle çeşitli incelik ve gizli işaretler var. Evliya Çelebi sana izin verdim ve seni affedip hatırı sayılır kimse eyledim. Şimden gerü sana çûn çerâ (nasıl niçin) ve kapı baca yoktur musahibimsin" diye bir samur kürk ihsan etti.

***

Evliya Çelebi, Saray'a nasıl intisap ettiğini böylece anlatmaktadır. İstanbul'da bulunan ve Sultan IV. Murad'ın huzurunda geçit resmine katılan müzik esnafını yine Evliya Çelebi'nin dilinden nakledelim. Baş tarafta askerî sınıfın sazendelerini anlattıktan sonra bütün sazları ve sazende gruplarını bölümlere ayırarak açıklamaktadır.

Çalıcı mehteran yani zurnacıbaşı esnafı: Bu esnaf ile mimarbaşının padişah huzurunda büyük uğraş ve tartışmaları geçip mimarbaşı,

> *Padişahım biz Habib Neccar köçeğiyiz, onlar melun Cemşid sanatında bir alay deccal kavimdir. Biz padişahıma saraylar yaparız, selâtin camileri, nurlu mezarlar ve değişik eserler yapar, kalelerin fethedilmesinde tamir edip İslam ordusunda çok gerekli olduğumuz için önce alay ederiz.*

deyince mehterbaşı da karşı cevap olarak,

> *Bizim hizmetimiz padişahıma her an lazımız ki bir tarafa yönelse gösteriş, şan, şöhret, ihtişam ve şevket için dosta düşmana karşı davul, kudüm, nefirini döverek gideriz. Özellikle cenk mahallinde Müslüman*

Levnî. Sûrnâme-i Vehbî. vr. 112b.
Eğlence tasviri.



gazileri cenge teşvik edip yüz yirmi koldan cenk davuluna ve hakanî köslere turralar vurulup İslam askerini cenge kılındırmağa sebep oluruz. Özellikle padişahım bir şeye üzüldüğünde gamını gidermek için huzurunda on iki makam, yirmi dört şube, yirmi dört usul ve kırk sekiz terkib musiki ilminden çalınca padişahım sevinir. Eski hekimlere göre saz, söz, okuyucu ve güzel rakkas insanın ruhuna rahatlık verir. Bu tür ruha gıda verici esnaflar sadece bize mensuptur. Özellikle her yerde Resulullah sancağı olursa o alayda Osmanlı davulu gerektir.

diye mehter ve sazcıbaşılar bu şekilde mertlik davası edince çalıcı mehterlerin önce alay ile geçmesi için padişah fermanı çıktı.

Çalıcı mehterler esnafı: İşyeri birdir, nefer 300. Pirleri Cemşid'dir. Peygamberimiz zamanında zurna çalınmayıp gerçek pirleri yoktur, ama Emeviler'de meşhur oldu. İşyerleri Hünkar Sarayı'nın bahçe kapılarında Demirkapı yakınında bir büyük işyeridir. Ortasında yüksek, dört köşe büyük bir kulesi vardır. Her gece akşamdan sonra fasıl ve bir cengi harbî çalıp padişaha dua ederler.

Yedikule mehterleri işyeri: Nefer 40. Bunlar da akşamdan sonra ve sabahleyin fasıl ederler, Fatih kanunudur. İstanbul'un dört mollalık (kadılık) yerinde Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Beşiktaş, Rumelihisarı, Yeniköy, Rumeli Yenihisarı, Kavak Yenihisarı, Beykoz, Anadolu Hisarı, Üsküdar ve Kızkulesi'nde, bu anılan 13 yerde her akşam ve seher vakti mehterhaneler çalınıp subaşılar, kadılar ve dizdarların divan durmaları Fatih kanunudur. Zira o devirde o taraflar serhat (sınır boyu) idi. Hakikatine bakılsa henüz dahi serhattir. Dört mevleviyet yerde dış mehterler toplam nefer 1.000.

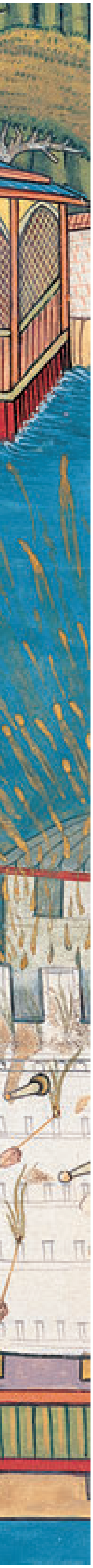
Bunların padişah işyerlerinde ulufeleri yoktur, ancak düğünlerde fasıl edip kâr ederler. Çoğu Lidros Köyünde, Terkos'ta ve Balat'ta otururlar. Hepsi mehterbaşına mensuptur. Bir düğüne gitseler mehterbaşına bir hediye verip izin alırlar.

Köşçü mehterleri esnafı: İşyeri birdir. Odunkapısı'nın iç yüzünde Bıçkıcılar içinde büyük bir işyeridir. 150 çift deve kösleri ve Osman Hanın Hotin seferine götürdüğü fil kösleri var ki her biri hamam kubbesi kadardır. İki bayram gece ve gündüzlerinde, padişah düğünlerinde, on sekiz padişah ve kralın elçileri toplandığında bu kösleri çalıp şimşek gibi sesleri göklere yükselir. Bu işyerinde toplam (.) neferdir. Pirleri Çin hakanıdır, onun için kös-i hakaniyan derler. Ama Hz. Peygamber gazalarında kös ve nakkare çalan pir önce Baba Sevindiki Hindî'dir. Hz. Hamza kemerini bağlamıştır, kabri Musul'da Cercis Peygamber yanındadır.

Zurnacılar esnafı: Dükkan 7, nefer 40. İlk bulan Cemşid'dir, mezarı Ayasluk'tadır. İslam ile gittiğinde ihtilaf vardır. Ama gün başına birer şey bulduğunda davul çalardı.

Davulcular esnafı: Dükkan 5, nefer 15. Osmanlılarda ilk davul çalan Orhan Gazi'dir ki hâlâ Bursa'da kabri üzere asılı kırmızı örtülü bir büyük davul vardır.

Daireciler (tefçiler) esnafı: Dükkan 10, nefer 50. İlk defa def Hz. Süleyman ile Belkıs'ın zifafı gecesi çalınmıştır. Sonra Hicret'in (.) senesinde Fatımatü'z-Zehra on sekizine varmışken Hz. Ali nikahlısı olup zifaf gecesinde Baba Ömer ve Hazret'in hoş-hânı Hamza bin Yetim daire çalıp şenlik ettiler. Onun için daire çalanların piri Amr-ı Ayyar'dır. Zira Hz. Resulullah buyurmuştur: "Def ile de olsa evliliği ilan ediniz." Onun için Arabistan defi helaldir, hatta zikirlerde bile çalarlar, ama



zilsiz olup içinde halkaları ola, gerekse sedef işlemeli olsun. Düğünlerde, sünnetlerde ve zekat verecek yerlerde çalına. Arabistan'da def ve kudüm çalınması şer'îdir.

Rebapçılar esnafı: Dükkan 3, nefer 9. İlk defa rebap, Abdullah Fâryâbî'den kalıp Süleyman Peygamber huzurunda çalınmıştır. Eski sazdır ki üç târ ile bütün musiki ilmi icra olunur. Peygamberimizden evvel saz haram değil idi. Eski saz ibret verici erganunu, Davud Peygamber Zebur ayetleriyle çalardı, derler. Frengistan'a özgü bir sazdır.

Erganun sazı: Bu erganun 300 adet rüzgar düdüğü sazlardır. Her kilisede birer müezzin mahfelleri üzere anılan sazlar donatılıp iki adet körükleri camız derilerindendir. Her körüğü onar rahip çeker. Bir körük inip bir körük kalkıp rüzgarları birer sanat ile bu süslenen sazların çarklarına dokunup çalar. Ağızla çalınacak sazlara yine körüklerin rüzgarı isabet edip çaldığında her sazın yine deliklerine güderiden parmak gibi şeyler deliklere basıp usul ile ses verir. Bu 300 sazın hareket ettiricisi körüklerin rüzgarları, zemberek ve çarklardır.

Bu sazlar hazin sesle rehavî makamında ses verdikçe ruhbanlar peyrev olup Zebur ayetleri okurlar ve çocukların çoğunu hadım ederler ki ergenliğe ulaştığında nefesi bozulmaya. Onlar da beşer beşer körüklerin üzerlerine çıkıp körüklerin üst kapaklarıyla çıkıp inerken etkili hoş ses ile erganuna uygun art arda Zebur ayetlerini rehavî makamında okuduklarında insan mest ve hayran olur.

Eski neyzen esnafı: Dükkan 4, nefer 13. Hz. Musa çoban iken ilk defa kaval çaldı derler. Bunlar kamıştan battal, düheng, ney, girift, mansur, şah, bolâhenk, battal, davud, serheng ve süpürge, kısacası on iki çeşit ney vardır.

Bu saza Anadolu bilginleri biraz izin vermişlerdir. Zira Hz. Mevlana huzurunda çalınmış, hâlen Mevlevihanelerde çalınır. Hz. Peygamber 25'e varmışken Hadice-i Kübra malıyla Hz. Hadice'nin Müyesser adında bir kölesiyle Busra şehrine, oradan Şam şehrine ticarete gidip büyük hayır ettiler. Ancak Hazret Şam'a girmeyip Cebel-i Kaysun'da hâlâ Kademü'n-Nebi olan kubbe yerinde durup oradan Mekke'ye dönüp Hz. Hadice'ye hesabını verdi. O sene Hadice Ana 40 yaşında dul iken Peygamberimizle evlenip zifaf gecesinde def, kudüm, rebap ve ney sazları çalındığı *Siyer-i Darîr*'de yazılıdır. Onun için semahanelerde ney çalınır, başka bir etkili sesi var insanın canına safa verir.

Musikâr esnafı: Dükkan 6, nefer 15. Hz. Süleyman asrında Fisagores halifesi Musa musikârı bulmuştur, eski bir sazdır. Bunun da battal ve girift diye türleri vardır.

Cengciler esnafı: Dükkan 2, nefer 10. Süleyman Peygamber zamanında sevdayı def etmek için Fisagores buluşudur, ama tuhaf tipli sazdır, sanki fil hortumu gibi kırk târlı sazdır, sesi insana hayat verir.

Heva ehli, kudüm, kös, davul ve dübelekçiler esnafı: Dükkan ve nefer bir adamdır. Zor sanattır ki nakkarenin yüzlerine deve hamı çekip zil ü bemin bulmaktır. Heva ehli adam işidir, ancak bir adama mahsustur.

Bu yukarıda yazılan bütün (.) esnafın her biri seyishane üzere ve kimi yaya dükkânlarında anılan sazları yapıp geçerken Hünkar mehterbaşısı da bu bütün ustaların sazlarına peyrev olup sekiz kat mehterhane ile bütün ustalar yaptıkları sazlara ferdaş verip bir hay hû ile geçerler ki sanki Deccal ortaya çıktı. Mehterbaşına yamak olan toplam 77 esnaf, (.) dükkan ve (.) sazcı askeridir.

MUTRIBLAR SİTAYİŞNAMESİ

Fisagoresi Tevhidî yolunda sâzendeler esnafı: İlk defa bütün sazların sesi ruhlar âleminde olan *der der ten* sesinden telif edilmiştir ki Âdem cesedine ruh girmek istemeyip durdu. Sonunda Rabbi tarafından *der der ten* sesi gelince ruh kendinden geçip hazzının sevincinden Âdem'in cesedine girip karar etti. O sesin etkisinden filozoflar ruha gıda, cana safa olması için çeşit çeşit sazlar yapmışlardır.

Hükümdarlar için zurna, boru, davul, tef, kudüm, ney ve rebap çalmaya azıcık izin vermişlerdir ki saz u söz sevdayı yok edip gamı def eder. Gezinti ve güzel yüz, hekimlerin görüşüne göre kalbin aynasıdır, gam pasından arıtıp adamı taze civan eder. Beyit:

Gönül eğlencesi sâz u safâdır
Safâ sür kim bu dünyâ bî-vefâdır
Kişi zevkiyle olısar ferahnâk
Hemen zevk eyle cânım olma gamnâk

demişler. Gerçekten sevdazede adam için iyi demişler ve şeker yemişler. Bu takrip ile sâzendelerin başlangıcı.

BIRINCI BÖLÜM

Daire sâzendeleri: Nefer 500, pirleri Baba Amr bin Ümeyye-i Zamirî ve Peygamberimizin hoşhanı Hamza bin Yetim, Fatımatü'z-Zehra düğününde celâcilsiz (zilsiz) def çalıp pir oldu. Bütün sâzendeler, bu dairezenler olmasa rakkası bozulmuş saat gibi fasılları karışır. Fasıllarına nizam ve düzen veren usulcü def çalanlardır. Bütün ilimlerde usul lazımdır ki usul ilmi, musiki ilminde başka bir risaledir. Önce Usul-bend Ahmed Garibanî, Parpuloğlu, Diyarbakırlı Karaoğlan, Baba Ahu, Baba Acem, Kapıcıoğlu, Nazlı Baba, Mülazımzade, Urum Angeli, Ermeni Aydın, Ermeni Haçator, Yahudi Pıtıkoğlu, Çingene Donsuz ve bunlardan başka nice bin tefçi ve usulbend ustalar vardır, ama padişah huzurunda bunların her biri binde birdir.

Kemençe sâzendeleri: Nefer 80. İcat eden Fâryâbî'dir, Nahşivan'da yatar. Bunların ser-çeşmesi Kemanî Mustafa Ağa, Aşur Ağa, Mahmud Çelebi, Kurşuncuzade, Matrak Alisi, kamil üstaddır ve Ahmed Çelebi, Mustafa Ağa'nın öğrencisidir. Mısra:

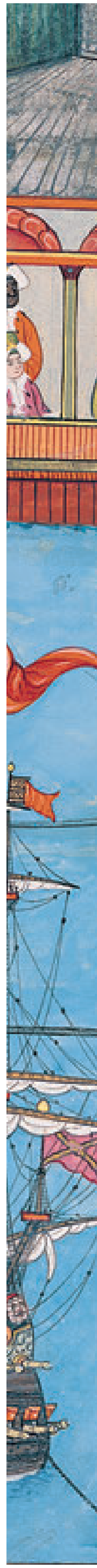
Kâbil-i şâkird olan üstâd olur üstâddan

mazmununca bu Ahmed Çelebi, öyle kemanîdir ki dinleyen adam hayran kalır. Hüseyin Çelebi ve Kemanî diğer Limoyî Ahmed Çelebi.

Neyzenler: İlk bulan Musa Peygamberdir. Çoban iken kaval çaldı derler. Kabri Kudüs yakınındadır. Bu neyzenlere önder, Beşiktaş Mevlevihanesi Şeyhi Mevlevi Derviş Yusuf'tur. Dinleyende bir kalp yumuşaklığı olur ki zorunlu olarak insan ağlar. Berber Ömer Çelebi, Saraç Ahmed Çelebi, Kefeli Derviş Mehmed. Derviş Süleyman, Kasımpaşa Mevlevihanesi neyzenbaşıdır. Torlak Dede ve Sipah Ahmed Beg, Yentür Hasan Paşa, Derviş Kasım. Küçük Derviş Ahmed, Kulekapısı Mevlevihanesindedir.

Bunlardan başka toplam 160 neyzenlerdir.

Musikâr sâzendeleri: Nefer 51. İlk defa Fisagores kalfası Musa musikârı bulmuştur. Bunlara baş olan tarihçi, âlim, fazıl ve nakkaş Miskalî Solakzade'dir ki yeniçeri cemaatindendir. Pıtrıkoğlu ve Köle Yusuf, Solakzade'nin kölesidir. Abdullah Efendi reis katiplerindendir. Yahudi Yako, Çırnık Ahmed Çelebi.



Çengci sâzendeleri: Nefer 12. Zor saz olduğundan ehli azdır. Bunlardan Çengî Celeb Mustafa Ağa, bu işte gerçekten ustalığını göstermiştir. Çengî Baba Şahin, Baba Ali, Çengî Saçlı Ramazan.

Kudüm sâzendeleri: Nefer 500. İlk bulan Huşeng Şah'tır. Nakkarezen Ali Çelebi, Sadık Çelebi, Üsküdarlı Salih Çelebi, Melek Ahmed Paşa efendimizin Zenci nakkarezânı bu fende usulbend zamanın biriciği idi.

Tanburcu sâzendeler: Nefer 300. Müellifi (.) kamil üstadlardan Tanburi Muzur Ahmed, Süleymaniye Müezzini Şehla Hasan, öğrencisi Sıçan Halife, Hızırî, Yusuf Çelebi, Kasım Ağazade, Küçük müezzini ve Kara Yusuf, Şamlı Hasan Çelebi, Geda Muslu Çelebi, Urum Angeli, Ermeni Avınç, Yahudi Karakaş, nice yüz kamil üstadlar vardır, ama mızraplarında tatlılık ve incelik olup görüştüğümüz külliyat sahibi bunlardır.

Kanun sâzendeleri: Nefer 55. İlk bulan (.) (.). Meşhur üstadları Kanuncu Ali Şah, Revanlı Mirza, Revanlı Haydar Beg, Surmay Ali Yâr, Cıgalazade Mustafa Bey, gerçekten kanun üzere davul ve alem sahibi idi. Kara Sührâb, Celeb Çâker Bey, Yeşilli Can Memi, Adalyalı Derviş, bunların her biri padişah huzurunda kanun üzere fasıl eder üstadlardır.

Ud (avvad) sâzendeleri: Nefer 6. İlk icat eden (.)(.). Övülen üstadları Acem Avvad Mehmed Ağa, ne zaman uduna ayar verip musiki şube ve terkiplerinde gezip dolaşsa sanki udundan bir ûd kokusu yükselip duyan eğer Ahmed eğer Mahmud safalarından bir fasıl daha ettirmeye çalışırlardı. Avvad Kara Şatır, Murad Hanın ulağı idi. Kasımpaşalı Balı Çelebi, Avvad Koçu Beyzade, gerçekten zamanın yeganesi idi. Bunlar da bildiğimiz kamil üstadlardır.

Çârtâ sâzendeleri: Nefer 15. İcat eden Acem diyarında Kemal Ahî'dir. Şeyh Safi'nin talimiyle yapılmıştır. Ama Anadolu'da bu sazı meşhur eden Nahçıvanlı Acem Murad Ağa'dır. Murad Han, Emirgûne Han ile Revan'dan getirmiş, İstanbul'da Beşiktaş'ta oturan benzersiz usta bir sâzende di. Murad Ağa öğrencisi Lapazade Mustafa Çelebi, Murad Ağazade Şah Ramazan Çelebi, Kulekapılı Kara Sadık, Beşiktaşlı Küçük Solakzade, Celeb Rıdvan Halife, bildiğimiz bu ustalardır ki her biri külliyat sahipleridir.

Ravzacı sâzendeler: Nefer çok, icat eden Arapkirli Şükrullah Bey'dir, yakın zamanda icat edilmiştir. Bu da tel sazı, beş târlı ve çârtâ gibi perdelidir ama levendane sazdır. Ustası Yeğen Ali Ağa, Toykun Ömer Ağa, Celeb Ali Cüce, Hânende Derviş Ömer'in öğrencisidir. Bunlar da sanatlarında usta kimselerdir.

Şeştâr sâzendeleri: Nefer belli değil, Acem'de Ali Hanı Tebrizî şeştârı icat etmiştir. Çârtâ gibi perdeli bir sazdır, ama altı telli olduğundan şeştâr dediler, bir tahrik edici sesli sazdır. Kamillerden Acem Seyfi Ağa, Mirialem Musahib Mehmed Ağa, Rıza Çelebi, Hurrem Çavuş, Zeynîzade Hüsnî, meşhurları bunlardır.

Şeşhane sâzendeleri: Nefer 70. İcat eden Şirvanlı Rızaeddin'dir. Bu da tel sazıdır, ud gibi burgu yerleri eğridir, kolu uddan uzuncadır ve gövdesinde balık kursağı çekilmiştir, ama perdeleri yoktur. Altı kıllı olduğundan şeşhane derler. Zor sazdır, ama bütün makamlar icra olur. Bu sanatta ustalık sahibi Defterdarzade Mehmed Paşa vekilharcı Ahmed Ağadır ki Murad Han sazına düşkün idi. Gürcü Hasan Ağa, Celeb Seydî Ağa, Hızır Ağa, bunlar da padişahın bildiği ustalardır.

Kopuz sâzendeleri: Nefer 30. İcat eden Hersekoğlu Ahmed Paşadır. Fatih vezirlerindendir. Bu saz Bosna, Budin, Kanije, Eğri ve Tımışvar serhatlerine mahsustur. Anadolu'da asla görmedik, bir erkek levendane sazdır. Hemen şeşhanenin yavrusudur, ama aygır gibi kişner bir sazdır ve üç tellidir. Bu sazın üstadı Çelenkli Şehbaz Ağa, Sührâb Ağa, Yamalı Recep Ağa, Boşnak Memi Ağa, bunlar meşhurdur.

Bu yukarıda yazılan 14 adet sâzende neferleri ki kopuzcu, şeşhaneci, şeştari, ravzacı, çârtâcı, udi, kanuni, tanburi, kudümzen, çengî, miskalî, neyzen, kemanî ve usulbend dairezen, bütün bu üstadlar büyük bir topluluk olup hepsi sazlarını bir şedde edip bu anılanlar toplam 14 sâzende esnafının tamamı (.) sâzendelerdir, bunlar da 6 fırkadır.

Hânende ve dairezenlerin bir fırkası, neyzen ve kemanîler ve miskallerle bir ahenk olup asıl makam olan baba rasttan Alayköşkü dibinde padişah önünde bir fasıl ederler ki anlatılmaz.

İkinci bölüğü, çengî, tanburi, kudümzen ve bir bölük hânendeleriyle ısfahan makamı ederler.

Üçüncü fırka, kanuni ve udi nişaburek makamı ederler.

Dördüncü bölük çârtâyî ve ravzacıyân nikriz makamı faslı ederler.

Beşinci zümre, şeştari ve şeşhaneciler pencgah makamı fasl ederler.

Altıncı sınıfı, kopuzcu, hânende ve dairezenin bir fırkasıyla peyrev olup rast türevlerinde mahur makamı ederek padişah önünden bu tertip üzere geçerler.

İKİNCİ BÖLÜM

Çöğür sâzendeleri: Nefer 3000. İcat edeni Yakub Germiyanî, yine Kütahya'da Zeregen Bağları'nda yatar. Germiyan padişahlarından idi. Aşka tutulmuş bir padişah olduğundan icat etmiştir. Levendane beş kıllı, tahta göğüslü ve yirmi altı perdeli, gövdesi büyük bir sazdır. Çoğu yeniçeri ocağına mahsus sazdır.

Ustalık sahiplerinden önce Demiroğlu, Cülâ Hasan, Kuroğlu, Geda Muslu, Kara Fazlî, Celeb Katibî, Sarı Mukallit Celeb, Kuloğlu, Kayıkçı Mustafa, Ramazan, Kayıkçılar Mustafası, Gedik Süleyman, Toy İbrahim, Celeb Gedayî, Hâkî ve Türabî, bunlar padişah huzurundaki sâzendelerdir.

Çeşde sâzendeleri: Nefer 300. İcat edeni Selanikli Benekli Şah'tır. Bu da çöğür gibi beş kirişli sazdır. Karnı küçük, yuvarlak, kolu kısa ve perdeleri gayet sıktır, ama şakrak sazdır. Çoğunlukla İstanbul'da Balat Çingeneleri kayış ile boğazlarına asıp Eyüp'te, Kağıthane ve başka teferrüc ehillerine çeşde çalarlar. En iyi üstadları Deli Hüsam, Kemal Çingene, Zorlu Receb, bildiğimiz bu üstadlardır.

Karadüzen sâzendeleri: Nefer 50. İcat edeni Şehzade Bayezid'in Kuduz Ferhad'ı. Süleyman Han korkusundan Şehzade Bayezid ile Acem'e kaçmıştı. Gurbet diyarıdır diye tanbura şekilli karadüzeni Isfahan'da Ferhad icat etti. Üç kirişli, sürahi gövdeli ve perdeli garip sazdır. Çoğunlukla pabuççu bekarlarına mahsustur.

Yonkar sâzendeleri: Nefer 500. İcat eden Şems Çelebi'dir ki *Yûsuf u Züleyhâ* sahibi Hamdî Çelebi oğludur. Dedesi Akşemseddin hazretleri yoluna gitmeyip aşka tutulduğundan yonkar sazını bulup âşıkane şiirleri vardır, Şems-i Cihan mahlasını kullanır.

Bu yonkarı ekseriya paşalı halkı çalarlar. Ama padişah alayında çalanlar Doğancı Seyfî, Davud Paşa Süleyman'ı, Hükmîzade Ali'si, Suhte Receb, Tilki Ali Bey, Solak Nasuh Bey, Selim Ağa ve Cafer Çavuş, bunun gibi yüzlerce ustalar fasıl edip çalarlar.



Levnî. Sûrnâme-i Vehbî. vr. 93a.
Eğlence tasviri.

Yelteme sâzendeleri: Nefer 100. Bu da Şems Çelebi buluşudur. Hemen tanbura kadar bir tuhaf sazdır. Ancak boyu kısa ve iki teli vardır. Kirişleri arasında bir tel kirişi ahenk eder garip yanık sazdır. Çalıcıları Yaycı Kurt, Selanikli Ali, Çento İbrahim ve Hüseyin Subaşı, bildiğimiz bunlardır.

Muğnici sâzendeleri: Nefer 55. Manisa'da ortaya çıkmıştır, ama Nihanî Çelebi *Saznâme*'sinde yazmamış. Kanun şeklinde 24 şube üzere 24 kirişlidir. Tire, Manisa, Aydın, Saruhan, Kara Biga, Sığla ve Menteşe semtlerinde bu saz çoktur, levendâne bir sazdır. Sâzendelerinde Bekir Ağa bildiğimizdir.

Tanbura sâzendeleri: Nefer 500. Maraş elinde ortaya çıktı demişler, halk sazıdır ki bilinir. Önderleri Şakird Ali, Terlikçi Nebi, Dişlek Süleyman ve Martı Veli adlı üstadlar ve niceler de toplanıp fasıl ederler.

Tel tanbur sâzendeleri: Nefer 400. Kütahya'da İftedlioğlu yapmış. Ama zampara sazıdır. Tanbura gibidir, ama küçük, târları üç teldir ve perdelidir, zalim gayet dokunaklı sazdır. Mahalleler arasında çalınsa ana, bacı, hala ve teyzemiz pencerelere toplanıp bakmaları kesindir. Bu ordu alayında çalanlar Yenge Kırığı Nasıf, Şehla Yusuf, Kuyumcu Ali, Türk Ese ve 400 adam saz ile geçer.

Barbut sâzendeleri: Nefer 15. Menteşe Muğla'sında ortaya çıkmış, ama icat edeni bilinmiyor. Hemen kopuz gibi bir sazdır. Kolu doğru ve kiriş tellerinin iki tarafında ikişer demir teller vardır, başka tellerden aşağı dört burgusu vardır. Pir ve üstadları hayli kimse idi. Ancak önderleri Sirkeci Hüseyin idi, fasıl edip geçerler.

Iklık sâzendeleri: Nefer 100. Mısır'da Mansur Reşidî buluşudur. Bu saz Arabistan'da ve Türkistan'da çoktur, ama Rumeli'de asla yoktur. Murad Han alayı için toplanıp fasıl etmişlerdir. Bu ıklık hemen kemençe gibi bir küçük üç kıllı sazdır. Ama gayet tiz perdesi vardır. Değme hânende onunla peyrev olup fasıl edemez.

Sünder sâzendeleri: Nefer 12. Kürt Suranında ortaya çıkmıştır, ama bulanı bilinmemektedir. Çöğür gibi bir sazdır. Çöğürün göğsü içinde gerilmiş on demir teli vardır, onlar da ses verir yakıcı güzel bir sazdır. Kürt çalgıcılarına mahsustur. Deli Duman, Deli Tufan, Deli Gönül ve Şeker Balı adlı çalgıcılar İstanbul'da bulunup bu Kürt mutrıpları başlarında tilki pöçükleri, ellerinde zilleri ve sünder sazlarını çalarak geçerler.

Şarkıcı sâzendeleri: Nefer 200. Bu saz çârtâya benzer tel sazıdır. Türkmenler çalarak geçerler.

Çöğür sâzendelerinin sonu: Bu çöğürcülere yamak on iki fırka sâzendelerdir ve (.) askerdir. Bu on iki esnaf da altı fırka olup altı makam üzere fasıl ederler. Önce, baş şarkıcı ve sünderci sazı elde parmak zilcileriyle ırak faslı edip geçerler. İkinci fırkası, ıklıkcı ve barbutçular, Dügâh fasıl edip geçerler. Üçüncü fırkası, tel tanburacısı ve sade tanburacılar, saba makamı faslı ederler. Dördüncü fırkası, muğnici ve yeltemeci, hüseyni makamı fasıl ederler. Beşinci zümresi, yonkarcı ve kara düzenci neva fasıl ederler. Altıncı sınıfı, çeşdeci çöğürcüler acem makamı faslı ederler. Ama bu çöğürcüler esnafı gibi âşıkane fasıl eder sâzende zümresi yoktur, zira yiğitler sazıdır. Bunlar da Alayköşkü dibinden geçtiklerinde Kayıkcı Mustafa'ya, Demiroğlu, Koroğlu, Kuloğlu ve Katibî'ye birer padişah hilatleri ihsan olup geçip gittiler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kaba zurnacı sâzendeleri: Nefer 100. Bulan Cemşid'dir, Osmanoğlu ve Tatar Han alaylarında çalınır.

Cura zurnacı sâzendeleri: Nefer 200. Cemşid buluşudur. Osmanoğlu'nda ve başka devletlerde de çalınır.

Asafî zurnacı sâzendeleri: Nefer 80. Basra hâkimi Tayyar Mehmed Paşa Ağası Asaf Ağa icat etti.

Arap zurnası sâzendeleri: Nefer 55. Şam'da Ali Nad buluşudur. Şam'da ve Mısır'da mahmil-i şerifle çalınır.

Acemi zurnacı sâzendeleri: Nefer 90. Osmanlı zurnası şeklindedir, ama kolu kalın ve sesi de kalındır.

Şehâbî zurnacı sâzendeleri: Nefer 40. Mağrip memleketlerinde Şeyh Şehâb icat etmiştir, Fas vilayetinde çalınır.

Balaban sâzendeleri: Nefer 100. Şiraz'da icat olup Osmanlı'da çoktur, zurna gibi kulaklı değildir.

Nefir sâzendeleri: Nefer 15. Isfahan'da Hudadâd buluşudur, bu da kamış sipsi ile çalınır.

Nağarakıcı sâzendeleri: Nefer 100. Bu Arabistan'da Hâris-i Yemenî buluşudur, yine Arabistan kahvelerinde çalınır.

Kerrenây sâzendeleri: Pirinç borular ve gümüş borulardır, eşek sesi gibidir. Murad Han, Revan Hanı ile Revan'dan getirdi.

Bu yukarıda yazılan on adet nefes ile ağız sazları hepsi birlik olup umumen nağrazân sâzendeleri nefer 500. Beş yüz nağrazenleriyle uzzal makamı ve şehnaz makamıyla büyük bir fasıl, bir velvele, gulgule, debdebe ve hengame ederler ki Zühre (Venüs) raks edip gökkubbe çın çın ötüp geçerler.

Alay zurnacılarının sonu: Bunlar da on bir sâzende esnaftır ve (.) askerdir. Hepsi sazlarını bir perdede tutup buselik makamında ve başka makamın Külli Külliyat, Şeddülasr, Şükufezâr ve Solakzade Sakîli peşrevlerini çalıp bir hây hû ile garip bir fasıl ederler ki diyarlarından ayrı olanların sılalarını hatıra getirirler. Padişah da Alayköşkü'nden fasıllarını duyup bir kese kuruş verince onlar da sevinip akranları arasında geçtiler.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Çoban kavalı sâzendeleri: Nefer 100. İlk bulan Musa Peygamberdir derler. Mürver ağacından dokuz delikli sazdır.

Kaba düdük sâzendeleri: Nefer 80. Musul'da Cafer Şah icat etmiştir. Çimşir ağacındandır.

Yelli düdük sâzendeleri: Nefer 62. Anadolu'da çobanlar icadıdır, kamıştan yan yana iki düdüktür.

Arabî düdük sâzendeleri: Nefer 55. Nablus'ta icat olmuştur. Kudüs'te Kumame'de rahipler çalar.

Çağırtma düdük sâzendeleri: Nefer 65, Üsküp şehrinde ortaya çıkmıştır, kaz ve turna kemiğindendir.

Macar düdüğü sâzendeleri: Nefer 15. Erdel'de bir rahip icadıdır, içinde şamata varak telleri vardır.

Mehter düdüğü sâzendeleri: Nefer 35. Nâsır-ı Tûsî icadıdır. Bütün mehteran bununla talim ederler.

Mizmer düdüğü sâzendeleri: Nefer 65. Urfa'da İsa Kilisesinde icat edilmiştir. Parça parça kamıştandır.

Dankiyo düdüğü sâzendeleri: Nefer 75. Trabzon Lazları icat etmiştir. Bu dokuz delikli kamıştır.

Tulum düdüğü sâzendeleri: Nefer (.). Ruslar icat etmiştir. Yine Ruslar ve çobanlar çalar.

Kıranda sâzendeleri: İngilizlerde peyda olup Kudüs'te kefere Kamame Kilisesinde ruhbanlar çalar boynuzdur.

Bu yukarıda yazılan ağız düdüğü sâzendeleri de bütün birbirlerine peyrev olup Segâh makamında bir düdük faslı ederler





Levnî. Sûrnâme-i Vehbî. vr. 93a.
Eğlence tasviri.

ki böyle faslı ne Cem-i Cemşid, ne İskender-i Dârâ ve ne Hüseyn-i Baykara etmiştir, öyle geçerler.

Düdükçü sâzendeleri alayının sonu: Bunlar da 11 sâzende esnafıdır ve toplam (.) askerdir. Bunların hepsi sazlarını bir ahenk edip Segâh makamında ve başka da Emiri Hac peşrevi, Hasan Can peşrevi, Gülizar peşrevi (.) ve Tatar Han semâîsi fasıllarını edip padişah önünden büyük bir velvele ve gürültü ile geçerler.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Eyüp borusu sâzendeleri: Nefer 300. Sinan Şah icat etmiştir, kamıştan içi dilcikli borucuktur.

Dervişan borusu sâzendeleri: Nefer 500. İranlı Menuçehr avlamak için yapıp çalardı, boynuzdandır.

Şişe borusu sâzendeleri: Nefer 40. Venedik'te icat olmuştur, çevgan gibi eğri şişe borudur.

Torompete borusu sâzendeleri: Nefer 77. Alman'da Prag Kalesinde ortaya çıkmış olup alaylarında çalarlar.

Efrasiyab borusu sâzendeleri: Nefer 100. Acem'de İran ülkesinde Efrasiyab buluşudur. Kırım hanları da çalarlar.

Pirinçten mehter borusu sâzendeleri: Nefer 40. Konya'da Selçuklu Arslan Şah icat etti. Osmanoğlu'nda çalınır.

Luturyan borusu sâzendeleri: Nefer 10. Felemenk luturyanında pirinçten peyda olup gemilerde Hıristiyanlar çalar.

İngiliz borusu sâzendeleri: Nefer 40. Pirinçten eğri borudur, ama içinde ince pirinçten dilleri var.

Erganun borusu sâzendeleri: Nefer 15. Alman sığırlarının boynuzlarını ince edip içine tel diller koyup çalarlar.

Ağız tanburası sâzendeleri: Nefer 200. Leh Vilayeti Daniskası'nda icat edilmiştir, demirdendir, orta dili vardır. Rus ve Leh uşakları çalarak oynayarak geçerler.

Bu yukarıda yazılan on adet sâzendeler, nefir ve sûrcular hepsi bir perde olur, boruda peyrev olmaz, ama her bir fırkası birbirlerine peşrev olup Rehavi ve Sûznâk makamı faslı ile geçtiklerinde insana dehşet hâsıl olup insan vücuduna bir titreme gelip susar ve hayran olur, sanki İsrafil suru işitmişlerdir. Ama bütün borulardan torompete, erganun, luturyan ve İngiliz borularının seher vaktinde hazin sesleri adamı mest ü medhuş, bî-hoş eder. Bu yetkin üstadlar da bu yüzden hünerlerini göstererek geçerler.

ALTINCI BÖLÜM

Cam dübelek sâzendeleri: Nefer 30. Pirleri Âsım-ı Taifî'dir, Peygamberimizi dübelek ile sahura kaldırırdı.

Çömlek dübelekçi sâzendeleri: Nefer 500. Mısır'da icat olmuştur. Mahmil-i şerif alayında da çalınır.

Yemen dübelekleri sâzendeleri: Nefer 12. Biri dübelek biri daire gibi küçük dinkeftir, bir yerde deveciler çalar.

Makrefe dübelekçisi sâzendeleri: Nefer 13. Mekke şerifleri çalar, surre eminiyle Anadolu'ya gelip alayda geçtiler.

Tablbâz sâzendeleri: Nefer 100. İlk defa Avcı İsmail Nebî çalmıştır, kuş davulu demektir, helal sazdır.

Çağanabâz sâzendeleri: Nefer 200. Acem'de Şîr-i Huda adlı bir oyuncu icadıdır, ama Anadolu'da meşhur oldu.

Fincan sâzendeleri: Nefer 100. Hümayun Şah düğününde Muğân-ı Hindî buluşudur, ama ibret verici saz olmuştur.

Kamış mizmârcı sâzendeleri: Nefer 100. Şeyh Şüsterî gölge oyunu için icat etti, kamıştan dilim dilim yarılmış sazdır.

Tarak mizmârcı sâzendeleri: Nefer 100. Şehir oğlanları icat etmiştir, ama bütün peşrevlerde fasl olunur sazdır.

Safir sâzendeleri: Nefer 100. Kuklabâzlar çalar iki kemik parçası arasında deri ile ağızda çalınıp kelimat olunur (konuşulur).

Safir-i bülbül sâzendeleri: Nefer 300. Ebu Ali Sina icadıdır. Bu 300 adam bülbül gibi çeşit çeşit feryat ederek geçerler ki sanki Acem hıyâbânında giderler.

Bu yukarıda yazılan on adet dübelekçi, tablbâz ve çağanabâz sâzendeleri toplam (.) adet nefer bir yere toplanıp saz u sözleriyle bir hengame ve büyük fasıl ederek geçerler ki sanki Cemapûr kavmi gelip geçmededir. Ama bu ibretlik dübelekçilerden Yemen, deveci ve meşaleciyanın makrefe ve dübeleklerinden, kase ve fincan sazlarından Murad Han hoşlanıp huzurunda bol fasıl ettirip deveci ve meşalecibaşıya ihsan etti.

Bu sâzendebaşıya yamak toplam 71 esnaftır ve (.) neferdir, lakin bu sâzendelerin dükkânları yoktur.

Tanrı'ya hamdolsun burada saz yapan üstadlar, sâzende ve hânendelerin anlatılması tamam oldu.

Eğer bu hakir Evliya'dan sorulursa bu kadar sazları ve icat edenlerini neden bilirsiniz denirse, Arap ve Acem'de, İsveç, Nemse, Leh, Çeh, Donkarkız, Danimarka ve Daniska krallıklarını gezip dolaştığımızda anılan bütün (.) adet sazlardan nice bin o kadar da fazlasını, çeşit çeşit sazlar görmüşüzdür. İnşaallahu teala seyahat ettiğimiz köy, kasaba ve büyük şehirlerin özelliklerinin yazımına başladığımızda bütün sazlarıyla ve sazlarının biçimleriyle yazılır.

Evliya Çelebi sazende yani saz çalan esnafı anlattıktan sonra hanende (okuyucu) çalgıcı ve oyuncular esnafını da anlatmaktadır. Kendi zamanının büyük üstadlarını sıraladıktan sonra zamanında yeni yeni parlamaya başlayan ve ileriki tarihlerde daha da meşhur olan okuyucuları da sıralamıştır. Bunlar arasında Türk klasik musikisinin en büyük üstadlarından olan Buhurîzade Mustafa Itrî Efendi de vardır.

Hânende, mutrıb ve rakkaslar esnafı: İstanbul'un dört mevleviyet yerinde ne kadar hânende (okuyucu), sâzende (sazcı), mutrıb (çalıcı), rakkas, defçiler, defçi, güldürücü mukallitler (taklitçiler) ve oyuncular var ise ve ne kadar veled-i zinâ, zıpçıktı ve yerden bitme feleğe kement atmış şehir oğlanları var ise onları bildirir.

Hânendeler piri Hamza bin Yetimî'dir. Selman'ın belini bağladığı 21. pirdir. Peygamberimiz huzurunda Hz. Bilâl ile naat okurdu, kabri Taif'tedir, denmişti.

Önce padişah musahibi hânendeler sultanı **Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî:** Yedi padişahın meclisinde bulunup 140 yaşında ölmüştür. Süleyman Han asrında Sigetvar gazasında bu hakirin babasıyla aynı çadırda idiler. Mısır'da İbrahim Gülşenî hazretlerinin sohbetleriyle nasiplenip Anadolu'da II. Selim zamanında Gülşenî tarikatine şeyh oldu.

Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi: Atlas-ı felekte melek gibi imam bir pir ve usta idi.

Hânende Kapıcı Sağır: Sağır bir adam olduğundan bir kere fasla başlasa ta sabah olunca fasıl ederdi, dur desen işitmezdi ve Davudî yüksek sesi var idi.

Urfalı Baba Nevayî: Irak'da tek idi.

Hânende Andelib Çelebi: Gerçekten tiz nefes ile bülbül idi.

Hânende Hafız Kral: Davudî yüksek sesli iyi üstad idi.

Hânende Sütçüzade: Hançereli ve yakıcı nefes sahibi, hoşgörülü üstad idi. Ondan Sütçüzade'nin ölümü tarihi, *Kıla mahâfil-i cennetde Südcüzâde makâm. Sene (.).*

Hânende Sütçüzade Ali: Şakrak ve şen usta bir okuyucu idi.

Kuburîzade: Zamanın biriciği idi.

Hânende Kâmhacızade: Mevlid okumada benzersiz idi.

Feryeli Hasan Çelebi: Tasnifatta tam üstad idi.

Hânende Zeynîzade Diyarbakırlı: Horasan tarzında tam hünerli idi.

Yahya Çelebi: Diyarbakırlıdır, zecel ilminde sihirbaz idi.

Cevşenî: Diyarbakırlıdır. Halvetîce nefesli üstad idi.

Selanikî Ahmed Çelebi: Davud perdesinde pervasız kavl-i uşşak okurdu.

Kasımpaşalı Hafız Portakal: Külliyat sahibi tam üstaddır.

Sadrazam Hafız Ahmed Paşa: Murad Han asrında Gulam Şadî idi.

Hânende Kara Oğlan: Diyarbakırlı Yahya öğrencilerinden benzersiz, usul-bend bir üstad idi. Bitlis Hanı Abdal Handan hakir ile Acem'e, Acem'den Erzurum'da [10]56 [1646]'da Defterdarzade Mehmed Paşa yanında üç sene Hüseyn-i Baykara fasılları ettik.

NEV-ZUHUR (YENİ ORTAYA ÇIKMIŞ) HÂNENDELERİ BİLDİRİR

Zakir Urfana Osman Çelebi. Fethiyeli Zakir Merdek Mahmud Çelebi. Galatalı Mahmud Efendizade Osman Çelebi. Sadayî Çelebi: Zikirde gerçekten Gülşenî tarikatının zakir ve şakiri idi. **Zakir Âmâ Kadrî Çelebi:** Zamanın biriciği telif sahibi bir üstaddı. **Hânende Küçük İmam Çelebi:** Güzel sese sahip idi. **Baba-yı Âlem Büyük İmam Çelebi:** Hânende denilmezdi, ama musiki ilminde benzersiz idi. **Taşçızade Receb Çelebi:** Kâr u nakşta sanki Fâryâbî idi. **Recep Sifâlî:** Beste sahibi idi. **Nasıf Paşazade Ömer Bey:** Asrın Nâsır'ı idi. **Nalçacızade Mehmed Çelebi:** Naat ilminde telif sahibi idi. **Habib Dedezade:** Abdülahad Efendinin zakiri ve öğrencisi idi. **Eyüplü Abdullah Çelebi:** Naat okumada pervasızdı. **İmamzade Hafız Post:** Henüz velvele veren, yetişkin usta, zamanın yeganesi bir haluk, tatlı sözlü ve hoş-sohbet çelebidir. Bu hakirin babasının yetiştirmesidir. **Na'na Ahmed Çelebi**: Bol bilgi sahibidir. **Vehbî Celeb Osman Çelebi:** Yakıcı nefesli üstad ve beste sahibidir ki üstadımız Derviş Ömer öğrencilerindendir. Harem-i Hâs'ta ayakdaşımız idi. **Küçük Ali Çelebi**: Hem hânende ve müezzin, güldürücü, hoş-sohbet, felek-zede harabatî çelebidir. **Hafız Buhurîzade**: Beste sahibi yetkin üstad, mübarek zattır.

Dostlar şöyle bilsinler ki eğer İstanbul içre meşhur yetkin üstad zakirleri ve hânendeleri hep bidiklerimizi yazsak Tanrı bilir başka bir müzik kitabı olur. Ancak bu yazılan üstad hânendeler padişahların sohbetleri şerefiyle şereflenip her biri muhteşem işyeri sahipleri, vezir ve ileri gelen nedimleridir. Tamamı 35 kişidir.

***

Evliya Çelebi, İstanbul'daki düğünlerde, önemli günlerde ve eğlence yerlerinde halkı eğlendiren, güldüren ve şenliklere renk katan eğlence kollarını (gruplarını) da anlatmıştır. Bunlar, İstanbul'da bulunan çeşitli etnik gruplara ait topluluklardır.

OYUNCULAR, ÇALICILAR VE GÜLDÜRÜCÜLER ESNAFI

İstanbul şehrinde Osmanlı sultanlarının bir düğününde veya fetih şenliklerinde, ferman günlerinde ve başka ileri gelenlerin sünnet düğünlerinde 200-300 adam, okuyucu, sazcı, çalıcı, rakscı, takdimci, tefçi, güldürücü, taklitçi ve maskara yetmiş tastan geçmiş zehir gibi şehir oğlanları bir yere toplanıp bu düğünlerde bir gün bir gece iki gün beş gün oynayıp her gecesine hane sahibinden bir kese kuruş alırlar. Düğünde mevcut bulunan dostlardan her oyun sırasında def ile parsa toplayıp sabaha dek bazı düğünde bin kuruş toplar oyuncu üstadlar vardır. Onlar iki üç yüz kimse olduğundan onlara kol derler, seyirlik kavimdir. Eğer bunları da gördüğümüz derece anlatsak sitayişname-i mutribân adında bir kitap olur. Bu oyuncular esnafı on iki koldur.

Önce, oyuncuların başı Parpul Kolu: 300 adamdır, ama çoğunlukla bunların okuyucu, çalıcı ve raksçı dilberleri Balatşah Mahallesi Çingeneleridir. Söz ebesi bir alay cihan rindi oyunculardır.

İkinci, Ahmed Kolu: 300 neferdir. Bunlar da Balat'ta olurlar. Taklitçi veled-i zinaları ve güneş parçası raksçılarından Mazlum Şah, Küpeli Ayvaz Şah, Saçlı Ramazan Şah, Küçük Şahin Şah, Memiş Şah, kardeşi Bayram Şah, hep şahbaz, şehnaz oğlanlar idi. Önderleri Dişlek Hasan, Boynukısa Hacı ve Çağnabâzı kol sahibi Pehlivan Ahmed'dir ki fenninde zamanının yıldızı idi.

Üçüncü, şehir oğlanı Kapıcıoğlu Osman Kolu: 400 neferdir. Bunlarda asla Çingene yoktur. Bir alay cihan rindi Amr-ı Ayyâr köçeği, düzenbaz şehir oğlanları idi. Her biri zamanın biriciği, okuyucu, çalıcı ve taklitçilerdir ki cihan nedimleri bunların yanında dilsiz lâl olur.

Dördüncü, Servi Kolu: Nefer 300, bunlarda Çingene, Rum, Ermeni ve Yahudi haramzadeleri vardır ki her biri yetmiş ağ yırtmış rind-i cihanlardır.

Beşinci, Baba Nazlı Kolu: Nefer 200. Çingene ve şehir oğlanları şakîleridir. Baba Nazlı gemici oyununda cihanın şeytanıdır, oğlu Arnavut Kasım, taklitçilikte söz sahibi maskara idi. Raksçılarından Çâker Şah, Şeker Şah ve Süğlün Şah adlı oğlanlardır ki padişah bilmektedir. Zira her biri diba, ipekli ve sırmalı eteklikleri kuşanıp muhabbet meydanına çârpârelleriyle Acemâne tarz-ı raks edip döndüklerinde gören düşkünler hayran olup her köşeden hû sesi ile düğün evi nur dolar.

Altıncı, Zümrüd Kolu: 300 nebtiz. Yedikule, Narlıkapı ve Sulu Manastır Rumları, Ermenileri ve şehir oğlanları toplanıp bir kol olmuşlardır. Ama raksçılarından Sakız mahbubu, sırma saçlı, ceylan gözlü sürmeli Dimitraki, Lefteraki, Yanaki ve Mihayilaki adlı Rum oğlanlarıdır ki İstanbul şehri içre velvele verip nice adamın varını ve malını yiyip bir hasır üzerinde koymuşlardır. Bunlar Rumlara dair simitçi, haraççı, yuvacı ve gümüş arayıcı taklitlerinde ve Rum şarkıları okumada ustadırlar.

Yedinci, Çelebi Kolu: Nefer 200. Bunların önderleri bir dilbere âşık olup babasından kalan 100 bin kuruş malı bu çengiliğe sarf edip o kadar değerli taşlı cevahir koşumlar ve her fende usta okuyucu, çalıcı ve taklitçiler ile on iki adet saf nur, parlayan güneşe benzer güneş parçası rakkaslar peyda etti ki her birinin bir işvesi bir an cana değerdi. Önce Can Memi Şah, Zalim Şah, Hurrem Şah, Fitne Şah, Yusuf Şah ve Mirza Şah bir Çerkez oğlanı idi, gerçekten melikten eşref idi. Bunlar İstanbul içre meşhurdular, Murad Han huzurunda fasıl edip meşhur oldular.

Sekinci, Akide Kolu: Nefer 300. Önderleri Pehlivan Eyyûb'dur ki şair, katip, zarif okuyucu ve seyyah idi. İstanbul halkının bu işe iltifatlarını görüp üç bin riyal harcayarak bir kol oluşturdu ki binde bir oldu. Cana yakın olup nimeti bol olduğundan bütün maarif erbabı başına toplanıp büyük bir topluluk olup bir





Levnî. Sûrnâme-i Vehbî. vr. 171b.
Mehter tasviri.

ayda Sultan İbrahim Han'ın haberi oldu. Zira iyi konuşan, bin hünerli maarif erbabı, usta okuyucu, çalıcı, taklitçi ve çalgıcıları vardır. Özellikle Süğlün Şah'ı, Mahmud Şah'ı ve Edirneli Ahmed'i, Çerkez Şah'ı ve Nazlı Yusuf'u, bu ay parçası tazeler diba, ipekli, sırmalı ve çârâb eteklikler ile muhabbet meydanında İrem bağı tavusu gibi süzülüp dolaştıklarında insan hayran olup vurulur. Zira her biri büklüm büklüm, kıvrım kıvrım misk ve amber kokulu kakülleri dağıttıklarında dağınık kakülleri gibi gören âşıkların da akılları dağılır. Bir bahçe ve bahçıvan Gürcü taklidi yaptılar ki acayiptir.

Dokuzuncu, Cevahir Kolu: Nefer 200. Bunlar Galata'da oturan cevahirci, kuyumcu Rum ve Ermeniler olduğundan cevahir kolu derlerdi. Bunlar da Rum ve Ermeniler ki cihan süsleridir. Her biri sanatında zamanının yeganesi oyunculardır.

Önce ser-çeşmeleri Pehlivan Laskari derler bir taze cevahirci dilberdir, çağanabâzlıkta, pişekarlıkta, kısaca her oyunculukta tat veren bu cevahircidir ve güzel sesli usta okuyucu ve taklitçidir. Kardeşi Üşküli, Ermeni taklitte eşsizdir. Vasiloğlu, Çingene taklidinde eşsizdir.

Kısaca 47 adet taklit icat edip oyunculuk işine bir gayrı renk ve tat verip bütün aletlerini mücevherle donatıp Cevahir Kolu demekle meşhur olmuşlardır. Her taklitlerinde adam gülmeden yorulur. Seçkin ve müstesna Rum ve Yahudi çocuğu rakkas tazeleri var ki sanki her biri birer muğan melikleridir.

Bunlardan Arslan Şah bir amansız güzeldir ki sanki Yezidî aslandır. Avlamak isteyen mahbup dostlara Kağan Arslan gibi bir baksa o âşıkı aslanca avlardı.

Yavru Habib de levendane kesim, boy bos yerinde, ahu, ceylan sürmeli nergis gözlerini süzüp âşıka bir süzebolu baksa kirpiği okuyla nice tutkunları vurup yaralamadan nice gönül oyunları edip âşıkı avlardı. Bu gibi gönül uğrusu on iki adet rakkaşçı tazeleri vardı ki her biri bir Rum haracı değer Rum civanları idi. Her bir rakkasları dil ü can ile âşıkın gönlünü alıp dilsiz eder, ta bu mertebe güzelleri vardır.

Onuncu, Patakoğlu Kolu: 300. Hepsi Yahudilerdir, ama dinsiz maskaralardır, gerçekten diğer kollara rağmen üstadlardır. Özellikle sâzendeleri meşhurdur. Rakkasları da kötü değildir, ancak ânları yoktur.

On birinci, Haşota Kolu: Nefer 105. Bunlar da tamamen Yahudilerdir, ama bu kolda seçkin rakkaslarından Samurkaş, Deşeniko, Sinor Yako ve İsrail, nice canı esir etmiş bir Yahudi yavru idi.

On ikinci, Samurkaş Kolu: 200 neferdir ve hepsi Yahudilerdir. Bu Yahudi kollarının ünlerinin sebebi odur ki bütün hokkabaz, sürahibâz, kûzebâz, kadehbâz, ateşbaz, şebbâz, perendebâz, mihrebâz, sinibâz, taklabâz, güllebâz kısaca bütün oyun hünerleri bunların kollarında mevcut olup ta sabaha dek minnetsiz fasıl ederler ve bir gecede yüz kuruşa kanaat ederler.

Sözün kısası yukarıda anılan 12 çengi kolları, var kuvveti pazıya getirip birbirlerinin kollarına zorla çeşit çeşit hüner göstererek bütün dilberleri ibrişimlere gark olup çeşitli rakslar ve şakalar ile her bir kol birer sanat icra ederek Hüseyn-i Baykara fasılları edip Alayköşkü dibinden geçerler. Osmanlı devletinde değil, Âdem'in yeryüzüne inişinden beri bu yukarıda yazılan hânendelere, sâzendelere ve bu çengilere bir padişah malik olmamıştır, ancak IV. Murad Han zamanında olmuştur ki her bir esnafı birer ülkenin en seçkinleridir. Z

II. Bayezid Darüşşifasında

HASTALARA VE DELİLERE MUSİKİ FASLI



EVLİYA Çelebi, Seyahatname'sinde Edirne'yi anlatırken şöyle der: "Bayezid Han camiinin dış büyük avlusu sağında irem bağı içinde bir Darüşşifa (şifa yurdu) vardır ki dil ile tarif (edilemez) ve kalemler ile yazılamaz. Fakat denizden bir damla kabilinden bazı hususlarını yazalım." Hekimlerden ve yapının özelliklerinden bahsettikten sonra da şunları söyler:

"Böyle dikkat ve itina ile yapılmış olan şifa yurdunun anlatılan odalarında, çeşitli hastalıklara tutulmuş olan bey (zengin) ve fakir, ihtiyar ve genç doludur.

Bazı odalarda hastaların tabiatlarına göre kış günlerinde ateşler yakılıp, döşekler ve sırmalı yorganlar üzerine oturup ipek yastıklara dayanan hastalar feryat ederler. Bazı odalarda ilkbaharda, delilik mevsiminde Edirne'nin aşk deryası derinliğine düşmüş sevdalı âşıkları çoğalıp hâkimin emriyle bu tımarhaneye getirilerek, altın ve gümüş yaldızlı zincirlerle kerevetlerine takılıp, herbiri arslan yatağında yatar gibi kükreyip yatarlar.

Kimisi havuz ve şadırvanlara bakıp kalender hülyası kabilinden sözler eder, nicesi daha o kemerli kubbenin etrafında olan gülistan ve bağ ve bostan içindeki binlerce kuşların cıvıltılarını dinleyip, delilerin perdesiz ve endazesiz sesleriyle feryada başlarlar.

Bahar mevsiminde çiçek kısmından, sim ve zerrin, deveboynu, müşkü Rumî, yasemin, gülnesrin, şebboy, karanfil, reyhan, lale, sünbül gibi çiçekleri hastalara verip, güzel kokularıyla hastaları iyi ederler. Fakat delilere bu çiçekleri verince kimini yerler, kimini ayakları altında çiğnerler. Bazıları dahi meyvalı ağaçları seyredip "ah haha hel hope pe .. pohe pelo" deyip çimenlik temaşası ederler.

Bilhassa bahar mevsiminde divanelerin zincir kırdıkları zaman, Edirne'nin bütün civanları, divaneleri seyre gelip dururular.

Ama bu hakir Evliya garip birşey gördüm: Merhum ve mağfur Bayezid Veli, Allah rahmet eylesin, hazretleri vakıfnamesinde hastalara deva, dertlilere şifa, divanelerin ruhuna gıda ve def-i sevda olmak üzere on adet hânende ve sâzende gulam tayin etmiş ki, üçü hânende, biri neyzen, biri kemancı, biri musikârcı, biri santurcu, biri çengi, biri cenk santurcu, biri udcu olup haftada üç kere gelerek hastalara ve delilere musiki faslı ederler. Allahın emriyle nicesi, saz sesinden hoşlanır ve rahat ederler.

Doğrusu musiki ilminde Nevâ, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Suzinak makamları onlara mahsustur. Ama Zengûle makamı ile Bûselik makamında Rast karar kılsa insana hayat verir. Bütün saz ve makamlarda ruha gıda vardır."

Darüşşifa. Sultan II. Bayezid Külliyesi Sağlık Müzesi.









Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi adlı eserden alınmıştır.
(6. Kitap, haz: Zuhuri Danışman. İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970, s. 20-22)



Musiki öğretim ve intikal sistemi

MEŞK

CEM BEHAR

Fausto Zonaro. Saz çalan kız. Pera Müzesi.

...Lakin fenn-i musiki [musiki sanatı]
birbirinden dinlemekle meşk oluna gelip...[1]

YÜZ yıl önce geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle *meşk* adı verilen yöntemle yapılırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin eser dağarcığı edinmesi, meşk ederek olurdu. Göreceğimiz gibi, *meşk etme* süreci hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yerine getiren bir yol idi.

Meşk, Osmanlı musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı 'yazı örneği,' 'yazı alıştırması' ya da 'yazı karalaması' anlamına gelen bir terimdir. *Meşk*, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime soyut olarak ders ya da genel öğrenim anlamında da kullanılmıştır. Oysa, 'meşk edilen yer, öğrenim görülen mekan' anlamındaki meşkhane kelimesinin musiki dışındaki sanat alanları için kullanıldığı pek görülmez. Mevlevi dervişinin sema etmeyi öğrenmesine sema meşki, bu amaçla kullanılan tahtaya da meşk tahtası denirdi. Örneğin Yenikapı Mevlevihanesinde 1775-1800 tarihleri arasında 'sema-ı şerifi meşk edip' mukabeleye giren canların bir listesi "Defter-i Dervîşân"da veriliyor.[2]

Kullanım alanı zamanla sadece bazı sanat ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan *meşk* sözcüğü, Osmanlının son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar edilmiştir. Sarayın müzik zevklerinin Batı'ya yönelmeye başladığı Sultan Abdülmecid döneminde bile bu sözcüğün aynı anlamda kullanılmaya devam ettiğini görüyoruz. Öğretilen Batı müziği veya piyano olabilirdi ama Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında musiki öğrenme işlemine yine *meşk*, musiki dersleri verilen odaya da yine *meşkhane* deniyordu.[3] Şu farkla ki, Leyla Hanımın da hatıratında naklettiği üzere, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde Saray meşkhanesinde "Garp musikisi nota ile, Türk musikisi ise notasız –mutad veçhile kulaktan- gösteriliyordu."[4]

Hat hocasından 'meşk alan' talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin, hocasının verdiği yazı meşkini aynen taklit edebilmesiydi. Baba Şah Isfahanî'nin hattatların çalışma ve öğretim yöntemlerini anlatan, 17. yüzyılın hat sanatına dair en önemli eserlerinden biri olan kitabının adının *Risaletü Edebi'l-Meşk* olması tesadüf değildir elbette.[5] Son yüzyılın en önemli hattatlarından Kâmil Akdik'in (1861-1941) 1910'lu yıllarda yazdığı gibi, "Bu işte birinci vazife eslâfın âsârını tedkik ve taklid eylemektir."[6]

Yani, bugünün anlatımıyla, "Meşk: yazı hocasının ders olarak verdiği yazı örneği. Sülüs ve nesih yazı öğrenmek isteyen kimse, yazı temrini yaptıranların bir satır yazısını meşk itibar ederek baka baka aynen taklit etmeye kalkar, bunu hazırlar ve meşki ile birlikte hocasına takdim eder... Hoca, öğrencisinin meşk taklidini alır, benzetilmeyen harfleri açıklamalarda bulunarak düzeltir. Öğrencisi de bol bol tekrarlayarak yazıyı öğrenmeye çalışır."[7]

Veyahut "Meşk: Üstadın ders olarak verdiği örnek... Öğrenciler bunu üstad tarafından beğeninceye kadar tekrarlarlar. Daha çok hat, tezhip ve musiki san'atlarında kullanılır... Hatta tezhipte, musikide ders almaya, çalışmalar yapmaya meşk etmek veya temeşşuk denilir."[8]



Mevlevi dervişler enstrümanları ile. 1870-1900 arası. Rijksmuseum.

Cem Behar'ın *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. bs., 2019) adlı eserinden alınmıştır.

Meşk sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar edilmiştir.

Reisü'l-hattatin Kâmil Akdik'in ifade ettiği üzere, hüsn-i hat'ta olduğu gibi musikide de meşk esas itibarıyla *taklit* ve *tekrar* üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musiki eseri bu şekilde usulüyle birlikte hafızada yer ederdi. Ancak hat meşki ile musiki meşki arasında önemli bir fark vardı: 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar musiki meşkleri mutlaka ustayla çırağın karşı karşıya, yüzyüze gelmelerini gerektirirdi. Oysa hat meşki böyle bir kişisel yakınlığı her zaman gerektirmez. Tâ en erken dönemlerden beri zaman ve mekanda mesafeli hat meşki almak mümkündü. İlk hattat tezkirelerinde bile tanınmış bir hattatla hiç karşılaşmadan, sadece onun eserlerine bakıp yazılarını taklit eden, onları meşk alan ve onun talebesi hâline gelen kişilere rastlanır. Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) bunun birçok örneğini veriyor.[9]

Musiki meşkinin güzel yazıdan önemli bir farkı daha var. Hat sanatında ve hat meşkinde repertuvar diye bir kavram yoktur. Eser stokundan da söz edilemez. Musiki meşkleri sırasında ise öğrenci sadece müzik teorisini, makam veya usulleri ya da bir çalgıyı veya bir tekniği, yahut hocanın üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmekle kalmazdı. Talebe meşk alırken öncelikle eserlerin bizzat kendilerini, yani mevcut müzik dağarını öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuvarı da böylece meşk yolu ile sonraki kuşaklara aktarılırdı. Meşkin önemli sonuçlarından biri de kolektif mahfuzatın, eski ve yeni üstadların eserlerinin tamamının yeni kuşaklara nakledilmesi idi doğal olarak. Hatta biraz abartarak söyleyecek olursak, müzik sisteminin bekası meşk yoluyla müzik değil, öncelikle hafıza üretilmesine bağlıydı. Sözlü gelenekle intikal (Latincesi: traditio) budur zaten. Ayrıca geleneksel Osmanlı/Türk musikisi ile yollarının çok sık kesiştiği anonim halk musikisi arasında hiç değilse yazısızlık ve bunun bazı sonuçları açısından bir paralellik olduğu açık.

Bazı Arap kaynaklarında meşk ederek musiki öğrenme işlemine telkin adı veriliyor. Ne var ki, Arap müziği hakkındaki araştırmalarda ne bu telkinin pedagojik ayrıntıları ve mekanizması dikkatle inceleniyor, ne de üstaddan şakirde aktarılan eserlerin zamanla değişiminin veya unutulmasının nasıl belirlendiği gibi geleneğin önemli süreçleri ciddi bir biçimde inceleniyor. Çünkü meşkin bir tarih nesnesi olarak incelenmesini mümkün kılan, paradoksal bir şekilde, bu tamamen şifahi olması gereken sistemin az ya da çok, şu ya da bu şekilde, geçici bir süreyle veya sadece bireysel olarak dahi olsa, fiilen notayı kullanmış ve bazı yazılı izler bırakmış olmasıdır. Sözlü geleneğin kendi zıddı olan yazı/nota sayesinde değer kazanmasından ve bir tarihçi gözüyle incelenebilir hâle gelmesinden bahsediyoruz. Diğer önemli İslam/Orta Doğu müzik geleneklerine (Arap, Fars vs.) kıyasla Osmanlı/Türk musiki geleneğinin göreli avantajı belki de budur. Konuya döneceğiz.

Her halükarda standartlaşmış, metalaşmış müzik metinlerinin (yani notanın) yokluğu ve öğrenimde meşk yönteminin mutlak egemenliği aynı musiki evreninin birbirlerinden ayrılmaz iki yüzüdür. Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi yazılmıyordu. Müzikolog ve müzik tarihçisinin vazgeçilmez bilim malzemesi olan nota hemen hiç kullanılmamıştır. 20. yüzyıl başlarına kadar nota kulanımı her zaman bir istisna teşkil etmiştir. Bu bakımdan, Avrupa'da matbaanın olağan kullanıma girmesi ile nota matbaası kurulup ilk müzik eserlerinin basılması arasında topu topu 15 yıl kadar bir süre geçmiş iken, Osmanlı'da İbrahim Müteferrika matbaası ile ilk Türk musikisi nota naşiri olan Hacı Emin Efendi arasında tam bir buçuk asır geçmiş olması şaşırtıcı değil.

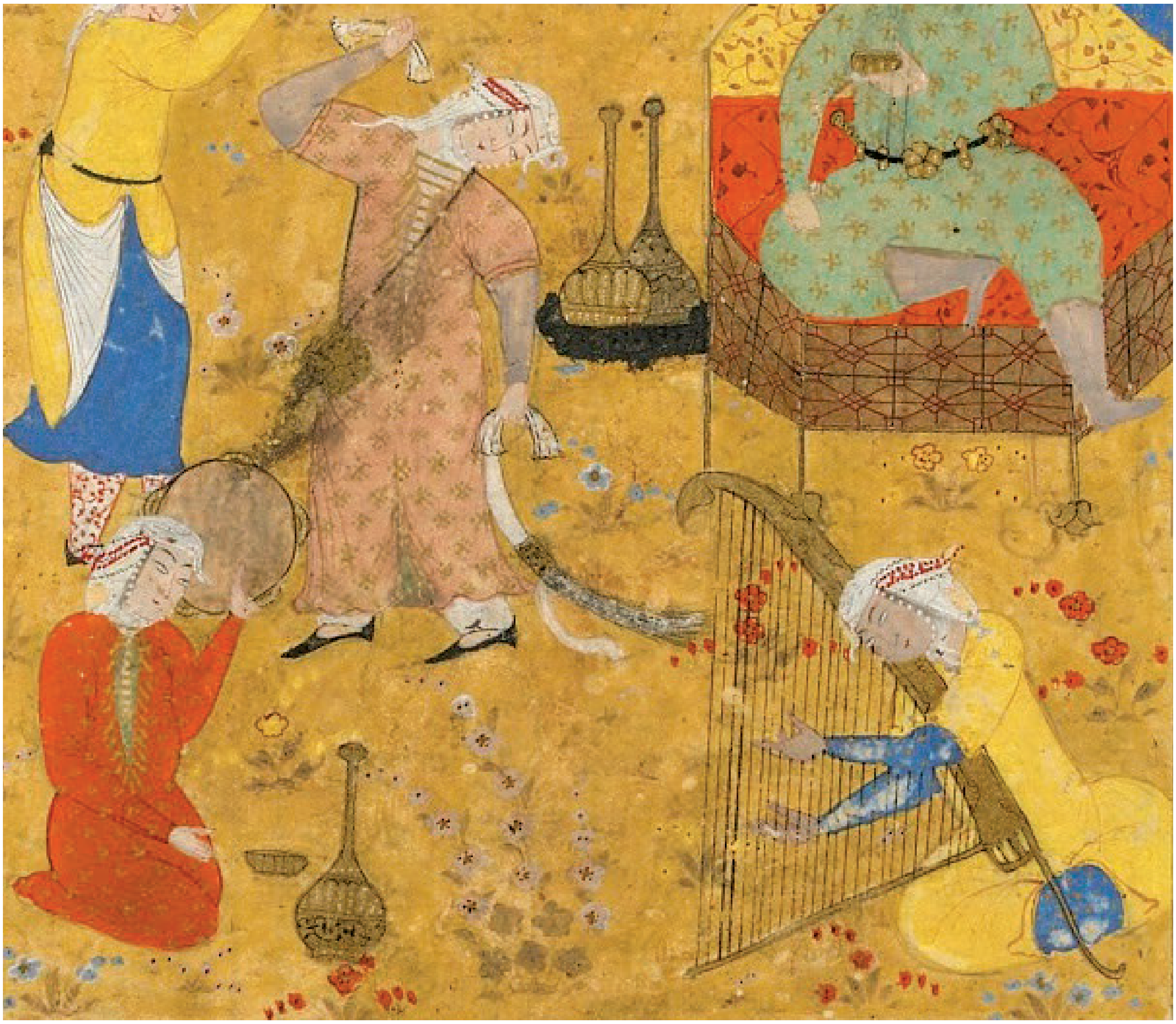
Osmanlı/Türk musiki geleneğinde son dört asır içinde birkaç kişinin birer nota yazısı icat ettiği ve kendine göre kısıtlı amaçla kullanmayı denediği biliniyor. Ancak, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hamparsum notası hariç, bu nota yazılarının hiçbiri geniş bir kullanıcı kitlesi bulamamış, aksine sistem tarafından reddedilip dışlanmıştır.[10] Kaldı ki, bu nota mucit ve kullanıcılarının en önemli iki tanesi (Ali Ufkî Bey ve Dimitri Kantemir[11]) doğrudan doğruya Osmanlı/Türk musiki geleneğinin içinden yetişmiş kişiler değillerdi. Dolayısıyla inceledikleri musikiye hem 'içeriden' hem de 'dışarıdan' bakabiliyorlardı.

Mevlevi şeyhi ve nota mucidi Abdülbaki Nasır Dedenin kendi icat etmiş olduğu notalama sistemine bakışı da bundan pek farklı değildi. 1794 yılında Padişah III. Selim'in de teşvikiyle kaleme aldığı *Tahririye* adlı eserinde öyle yazıyor Nasır Dede: "*...tahririn lüzum-ı tahsili beyana hacet değildir lâkin sa'y-ı tahsili üstaddan taallüm ve biraz da te'lifat cem'ile oldukça tefennün ve sazında mümarese eyleyenedir. Ve illa bu mertebenin durumunda olana sa'yi abes ve belki tahsiline mâni kabilindedir. Zira üstaddan bi'l-ahz taallüm ve tahsil bundan akdemdir.*"[12] [Yazının (notanın) öğreniminin lüzumlu olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ancak öğrenilmesi önce üstaddan talimden ve biraz da repertuvar edinip san'atta epey ilerleme kaydettikten ve sazına iyice hâkim olduktan sonra gelmelidir. Ve bu mertebenin altında olan kişiye yazıyı öğretmeye çalışmak boşunadır ve belki onun musiki öğrenmesine engel kabilindendir. Zira üstaddan alınan eğitim bundan önce gelir.]

Bu notalama sistemi ancak musiki öğrenimini tamamlamış, bir repertuvar edinmiş ve meşk ederek ustalaşmış talebelere öğretilmeliydi. İcat edilmiş nota yazım sistemlerinin en iyisini yaptığını risalesinde iddia eden Abdülbaki Nasır Dede en önemli şeyin üstaddan meşk etmek olduğunu, hiçbir şeyin onun yerini alamayacağını ve musikiyi yazmanın musikiyi öğrenmeye engel dahi olabileceğini söylemekten çekinmez.

19. yüzyılda zaman zaman notaya 'fenn-i musiki düşmanı' olarak bakıl-

Şâhnâme. National Museum of Asian Art.



dığı da olmuştur. Ayrıca, porte'li notayı iyi bilen bir musiki üstadının bile onu kullanmaması, kullandırmaması ve öğretimini notasız yapmaktaki ısrarı da şöyle açıklanabiliyordu örneğin. Rauf Yekta Bey, hocası Zekai Dedeyi (1842-1897) anlatıyor:

"Hoca merhum esvât-ı musikiyyenin [musikinin seslerinin] vesâit-i zabt ve tahriri [tesbit ve yazım aracı] olan 'işaretname-nota' ile o kadar iştigal etmezdi [meşgul olmazdı]. Bu sözümüzden 'nota bilmezdi' mânâsı çıkarılmamalıdır. Notanın ne demek olduğunu, nasıl yazıldığını, her türlü kavâid ve esrârını [kurallarını ve sırlarını] pekâlâ biliyordu. Lâkin kendisine mevhibe-i mahsusa-i cenâb-ı kibriyâ [Tanrı vergisi özel yetenek] olan şiddet-i zekâ ve metanet-i hâfıza sayesinde notaya hemen de ihtiyacı yok gibiydi. Zira lâ-akal [en fazla] 80 fasla karib [yakın] olan mahfuzat-ı musikiyesine her fasıldan müteaddit [birçok] ilahiler, duraklar, şarkılar ve her birisi bir fasla bedel 30'u mütecaviz [aşkın] âyin-i şerifler zammedilerek [eklenerek] şöyle bir hesab-ı icmâli [toplamı] yapılacak olsa iki bine bâliğ olan [ulaşan] âsâr-ı mütenevviayı [çeşitli eserleri] zabtedecek bir hâfızaya mâlik [sahip] ... bir dâhinin notaya arz-ı iftikâra [ihtiyaç belirtmeye] lüzum görmemesi..."[13]

Rauf Yekta Bey gibi birçok klasik eseri ilk kez notaya alıp yayınlayan ve notaya önem vermediği düşünülemeyecek bir önemli müzikolog bile Zekai Dedenin aslında nota bilip de kullanmamayı tercih etmesini mazur gösterebiliyor. Çünkü Zekai Dedenin müzik yaratılışı ve hafızası çok genişti. Ayrıca nota yazısına ihtiyaç göstermeyen geleneksel müzik pedagoji yöntemini de başarıyla kullanıyordu: meşk.

Örneğin Osman Nihat Akın, Rakım Elkutlu, Bimen Şen, Lemi Atlı ya da Fehmi Tokay gibi 20. yüzyılın birçok önemli şarkı bestecisi hakkında sık sık karşılaştığımız 'nota bilmemesine rağmen çok güzel eserler bestelemiştir' türünde ifadeler ise bu besteciler hakkında bize bir şey öğretmez. Bunlar bizi ifade sahibinin Osmanlı/Türk musikisinin tarihi ve pratiği konusundaki cehaleti hakkında aydınlatır sadece. Çünkü 'nota bilmeyen fakat buna rağmen çok güzel eserler bestelemiş' ifadesini kullananlar bu listeye Itrî'yi, Dede Efendiyi ve Hacı Arif Beyi de eklemek gerektiğinin herhalde farkında değillerdir.

Ayrıca, meşkin sadece din dışı musiki veya sadece hanendeler için geçerli ve anlamlı olduğu sanılmasın. İster fasıl musikisi, ister tasavvuf musikisi, ister beste, semai ve şarkılar, ister ilahi, nefes veya ayin söz konusu olsun, meşk hep meşkti.[14]

Osmanlı/Türk musikisinin bugünkü repertuvarının hemen tamamı son 100-110 yıl içinde notaya alınmış eserlerden oluşur. Porte'li nota yazım sistemi-

Hüsn-i hat'ta olduğu gibi musikide de meşk esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur.

nin kullanımı artık sorun olmaktan çoktan çıkmıştır. Bugün gerek eğitimin gerekse icranın temel dayanağı hâline gelmiştir nota. Ne var ki, bugün dahi birçok hanende ve sazende notayı eserin bizzat kendisi olarak görmez, onu eseri icra etmek için yardımcı bir unsur, henüz ete kemiğe bürünmemiş basit bir iskelet ya da basit bir hatırlatma aracı olarak telakki eder.

20. yüzyılın başlarından önce ise, musiki öğrenim ve icrasında hemen hiç nota kullanılmadığı için şifahi eğitim, yani esas olarak usta-çırak ilişkisine dayanan sistem meşkten başka bir şey olamazdı. Musiki meşk etme eyleminin bir diğer adı da eser geçmekti. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eseri, eserleri, repertuvarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir kuşağa geçirmek, gelenek zincirinin bir başka halkasına geçmesini sağlamak...

MEŞK VE USUL

Meşk ederek müzik öğretiminin tarihine ve gerek sosyal gerekse ahlaki yönlerine değinmeden önce bu yöntemin çok önemli bir teknik özelliği üzerinde durmak gerekiyor: meşkin her zaman usul vurarak yapılması gereği.

Meşk uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usul birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usulü sağ ve sol eliyle –dizlerini kudüm itibar ederek– vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleştirinceye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.

Meşk edilen eserin *usulüyle birlikte (yani usul vurarak)* öğrenilmesi esastır. Bunun önemli teknik ve estetik nedenleri var. Önce teknik gerekçelerden başlamak gerekiyor. *Meşk*, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir. Bu sistemde esas unsur hafıza olduğuna göre de meşk edilen eserlerin hafızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek her teknik yöntem de elbette ki pratik açıdan önem kazanacaktı.

Osmanlı/Türk musikisi geleneğinde usul kalıplarının üç temel müzikal işlevi vardı; hâlâ da vardır. Bunlar ritmik, formel ve pedagojik işlevlerdir.

Herşeyden evvel usul eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır ve eserin ritmik altyapısını teşkil eder. Eserin gerek melodik örgüsünün gerekse (varsa) güftesinin bu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermemesi gerekir. Bütün kalıcı eserlerde bu üç düzlem (usul kalıbı, melodik yapı ve varsa, güfte) bozulamaz bir mutabakat içindedirler.

İkinci olarak, bu ritmik fonksiyonun yanısıra, bestecisinin seçtiği usul kalıbı eser için bir uzunluk ölçüsü de teşkil eder. Yani eserin aynı sayıda usul kalıbı ihtiva etmesi istenen çeşitli bölümlerinin birbiriyle orantılı olmasını sağlar. Usulün formel, şekil belirleyici fonksiyonu budur. Usulün bu işlevi, güftenin sağladığı uzunluk, ölçü ve denge unsurundan mahrum bulunan saz eserlerinde özellikle önemlidir. Nitekim, 20. yüzyılda eserin yapısındaki usul kalıplarına dayalı bu orantıları bozan, eser içinde beklenmedik bir şekilde usul değiştiren birçok eser bestelenmiş, klasik form kalıplarına uymayan bu eserlere de sık sık 'fantezi' veya 'fantezi şarkı' adı verilmiştir. Sadettin Kaynak'ın birçok eseri bu türdendir. Önceki dönemlerde ise, az sayıda ve aslında genel kuralı doğrulayıcı nitelikte olan bazı istisnalar dışında, aynı eser içinde birden fazla usul bulundurabilen ('değişmeli') tek din dışı sözlü eser kâr idi.

Usulün sağladığı genel yapısal denge hem eseri oluşturan besteci, hem yorumlayan icracı hem de eseri dinlerken onun iç yapısını açıkça algılamayı bekleyen dinleyici için önemlidir. Bu bakımdan da usul kalıbının esere 'şekil verdiği' söylenebilir.

Üçüncü ve son olarak, pedagojik açıdan usul kalıpları yüzyıllar boyunca nota, solfej vs. gibi yazılı müzik eğitim malzemesinin kullanılmadığı bir ortamda müzik talebeleri ve icracılar için çok güçlü bir hatırlama, hafıza tazeleme aracı olmuşlardır. Usul vurulduğu zaman –özellikle de güfteli eserlerde– usulün düşey dengi olan melodinin hatırlanması ve icrası kolaylaşır. Usul vurularak öğrenilmiş bir eser de zaten hafızada usulle birlikte daha kolayca yer eder. Usule verilen büyük önem biraz da bundan kaynaklanıyor.

Hafıza tazeleyici araçlardan biri (sözlü eserler için) *güfte mecmuaları* ise, bir diğerinin de *usul* olduğu kesindir. Türkiye içinde ve dışında çeşitli özel kütüphanelerde ve kamu kütüphanelerinde yüzlerce basma ve yazma şarkı veya ilahi mecmuası bulunuyor. Bunların birçoğunda da gerek mecmuanın başında gerekse güftelerin arasına serpiştirilmiş olarak çeşitli usul kalıplarının ve bunların düm'lü tek'li usul vuruşlarının not edilmiş olması, usul kalıplarının mecmuanın müellifi veya sonraki sahipleri tarafından kağıda dökülmüş olması boşuna değil. 19. yüzyılın ikinci yarısında basılmış güfte mecmualarının en önemlilerinden biri olan *Haşim Bey Mecmuası*, Şeyh Edhem Efendinin *Bergüzar-ı Edhem*'i, Bolâhenk Nuri Beyin *Mecmua*'sı, Ahmet Avni Beyin *Hânende* mecmuası, Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Musiki*'si gibi güfte mecmualarının hemen başında da önce bir usul listesi veriliyor. Bunların yazarları yaptıkları derlemenin başında eser formlarını veya makamları açıklamayı değil, hassaten usullere yer vermeyi, bunların vuruşlarını sıralamayı tercih etmişlerdir.

Usul sadece bir ritim değildir. Sürat



ya da tempo belirteci de değildir. Aynı usul farkı tempolarda (teknik terimiyle çeşitli 'mertebelerde'), yavaş veya süratli icra edilebilir. Bazı usullerin genellikle daha ağır icra edilen eserlerde, bazılarınınsa daha yüksek tempodaki eserlerde kullanılması bu durumu değiştirmez. Zaten Türk musikisinde standart tempo, standart 'gider' yoktur. Usul dediğimiz şey eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır, dizisidir. Her usul kalıbının da kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimiyle 'revişi' (yani yürüyüşü) vardır. Ayrıca, birçok usul kalıbının hem basit hem de daha süslü ('velveleli') versiyonları vardır. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarına zaman zaman 'ritmik makam' (*rhythmic mode*) denmesi bundandır. Osmanlı/Türk musikisinde usullerin işgal ettiği bu merkezî konumun varlığını tâ 16. yüzyılın sonlarından itibaren açıkça görmek mümkün.[15]

Her usulü oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayısı ve süreleri ve dolayısıyla da usulün uzunluğu farklıdır. Meşk edilecek eserin melodik örgüsü de dikey olarak eserin usulüyle ilişki içindedir. Her melodi parçacığı, her nağme, perde veya sessizlik ('es'), zorunlu olarak usul kalıbının bir ya da birkaç darbına tekabül eder. Sayıları zaten sınırlı olan usul kalıpları (en sık kullanılanlar 30-40 tanedir) genellikle herkesçe bilinirdi.

Usul kalıbı vurulduğu zaman ise bu kalıbın düşey dengi olan melodik yapıyı, besteyi akılda tutmak kolaylaşırdı. Notanın yokluğunda eserin melodik örgüsünün vazgeçilmez ritmik atkısı, iskeleti olan usulün hafızayı güçlendirici bir rol oynayacağı açıktır. Bu, Batılıların *mnemonic* diye adlandırdığı türden pratik bir işlevdi.

Dolayısıyla, eserleri kolayca ezberine almanın ve sonra da hatırlamanın en önemli koşullarından biri, onları her zaman usullerini de vurarak meşk etmekti. 17. yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayının meşkhanesinde önce öğrenci, daha sonra icracı ve musiki hocası olarak bulunan ve tercüman sıfatıyla Sarayda uzun yıllar geçirmiş olan Wojciech Bobowski (Ali Ufkî Bey) notlarında bu gerçeği şöyle dile getirir: "*Meşkhane'ye gidersen önce kudüm, daire ya da zil ile bütün usulleri vurmayı öğren... saz çalacağın zaman hep usul vurarak çal ve kaç usullük olursa olsun bunu peşrevin sonuna dek sürdür.*"[16]

Nota bilen, yazan ve 16 ve 17. yüzyıllara ait yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak günümüze gelebilmelerini sağlayan Ali Ufkî Bey, bu bilginin sağladığı kolaylığa rağmen, usul vurarak meşk etmenin ve hatta beste yaparken usulü bestenin dayanağı

Şâhnâme. National Museum of Asian Art.



olarak kullanmanın kaçınılmazlığını vurgulamadan edemez: "*Bir şey besteleyeceğin zaman usul vurarak oku ve bu usulle okurken ... ezberine alabilir ve sonra yazabilirsin.*"[17]

Ali Ufkî bir eseri notaya almakla onu ezberine almanın ne denli farklı şeyler olduğunun bilincindedir. Çünkü, nota ve yazı dâhil hiçbir araç, eser meşk eder veya icra ederken o eserin usulünün hafızayı tazeleyici ve kuvvetlendirici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlüsü, bedensel ritim dahil, hatırlamayı kolaylaştırır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kaba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir.[18]

Bu gerçeği bu kadar açıklıkla dile getirenler arasında 18. yüzyıl Türk musikisine ilişkin çok önemli bir risale kaleme almış olan Fransız Sefaret tercümanı Charles Fonton da vardır. 1751 yılında şöyle yazıyordu: "*Şarkıların bu son derece muntazam ölçüleri adeta hafızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak kâh kudümlerle usul tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir... Usulü bozmak asla caiz değildir.*"[19]

Usullerin hafıza tazeleme işlevi ve okunan ya da çalınan esere temel olması keza 18. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından da dile getiriliyor. Usul elbette ki nota değildir, müzik eserini 'temsil' de edemez, ama usul bilmeden de eser meşk edilemez. Şöyle yazar Kantemiroğlu: "*...Şarklı bestecilerin ezgileri ve ölçülerini yazmak için kullanabilecekleri notaları yoktur. Oysa Avrupalılar notanın sağladığı kolaylıktan bolca yararlanırlar. Eğer Şarklı bir musikişinas usulleri mükemmelen öğrenirse bir şarkıyı bestecisinin ağzından veya hocasından iki üç kez dinleyerek notanın yardımı olmaksızın icra edebilir.*"[20]

20. yüzyılda, Türk musikisi hakkında birkaç önemli makale kaleme almış olan Fransız müzisyen ve müzikolog Eugenè Borrel de 1923 yılında aynı şeyi yazıyordu: "*Şark nağmeleri ritmik altyapılarından ayrı düşünülemez. Bunun ilginç bir nedeni var: Ritim bir hafıza tazeleme yöntemidir, çünkü nota kullanılmadığı için eserlerin her zaman unutulma tehlikesi vardır.*"[21]

20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli ses sanatçılarından Alâeddin Yavaşca, geleneksel çevrelerde usulüyle eser meşk ederek yetişmiş son büyük ustalardandır. Bir sohbetinde bu gerçeği samimiyetle dile getiriyor: "*...nota öğretilen kişiyi tembelliğe sevk ediyor. Notaya güveniyor, dolayısıyla eseri ezberine de alamıyor... Usulü çok iyi bilmesi gerekiyor talebenin. Evvela usul öğretiliyor ve usul sağlam olduktan sonra da usule göre, usule intibak tarzında eserin talebeye öğretilmesine geçiliyordu. Ve usulle beraber*

öğretildiği için hafızaya iyi nakşoluyor ve unutulmuyordu.”[22]

1938-40 yıllarında Ankara Radyosunda stajyer sanatçı olduğu sıralarda aldığı sistemli musiki eğitimini, Nuri Halil Poyraz, Cevdet Kozanoğlu ve Ruşen Ferit Kam ile çalışmalarını anlatan Müzeyyen Senar, Alâeddin Yavaşca'nın söylediklerini teyit eder: *“Öğleden sonra saat 14'te başlayan usul dersleri ise 17'ye kadar devam ederdi. Usul vurarak öğrenmek için dizlerimiz morarırdı.”*[23]

Usullerin pedagojik işlevleri aslında o kadar açık seçiktir ki. Ancak Türk musikisi öğretiminde nota kullanımının yaygınlaşmasından sonra, bu işlevi iyi anlamış olan bazı kişiler usullerin artık tamamen gereksiz hâle geldiklerini ve terk edilmeleri gerektiğini dahi ileri sürebilmiştir.

Yaygın nota kullanımıyla birlikte usullerin (ve özellikle büyük usullerin) tamamen gereksiz hâle gelecekleri ve musiki öğrenimini zorlaştırmaktan başka bir işe yaramayacakları şeklindeki görüşü açıkça ilk savunan kişi Tanburi Cemil Beydir. 1900 yılında *Sabah* gazetesinde yayınladığı bir dizi makalede Cemil Bey meşk denen modası geçmiş yöntemden artık tamamen vazgeçilip gerek öğretim gerekse icrada mutlaka nota kullanılması gerektiğini şiddetle savunur. Aynı hamlede de büyük usullerin faydasız olduklarını ilave eder. Bu kadarla hızını da alamamış olacak ki, aynı makalelerde geleneksel meşkhaneleri anlamsız, boş ve gereksiz birer ‘laklakiyyathane’ olarak niteleyen Cemil Bey usuller konusunda şöyle yazar:

“Düm, tek, tekâ, tâhek darabât-ı müteselsile ve met'abesine [birbirine bağlı yorucu, sıkıcı vuruşlarına] uydurulmasından dolayı san'at-ı musikiyye temas eder yeni olmayan büyük usullü âsar-ı musıkiyyedeki vezn-i münharif [bozuk ölçü] ile bunların dört dörtlük ile çalınırken arz ettikleri tevazün-ü tam [tam denge] arasında kabil-i inkâr olmayacak bir fark mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul ve istimalini [kullanımını] diğer taraftan da büyük usullerin tedavülünü istedikleri halde bunlara ait olması lazım gelen 92/4, 86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılara değil bizce de gülünç ve câlib-i istihza [alay ve küçümseme konusu] olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyyeyi [kesir sayılarını] kullanamayacaklarını, binaenaleyh yine düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük haricine çıkamayacakları tabiidir ... hiçbir işe yaramayan, nota hizmetini gördüğü için vaktiyle ragıb ve müstamel olan [rağbet gören ve kullanılan] büyük usullerin ...” [24]

Tanburi Cemil Beyin bu konudaki şaşırtıcı radikal modernist tavrının yarı asır kadar sonra tekerrür ettiğini görürüz. Veli Kanık, İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından 1954 yılında yayınlanan bir eserinde şöyle yazıyordu:

“Musıkinin bir hâfıza işi olduğu devirler için az çok zaruri [gerekli] olan bu kalıp sistemi Batı notasıyla temastan ve eserlerin porte üzerine tesbiti yoluna gidilmesinden sonra değerlerini kaybetmiş ve bilhassa büyük usuller geleneğe bağlı birkaç musikişinasın hafızasına sığınmıştır ... Eserleri geçme yolu ile, yani kulaktan öğrenme metodu devam ettiği müddetçe büyük küçük bir yığın usullerin ezberlenmesi ... büyük bir mahzur teşkil etmiyordu. Hatta münasip bir yazı bulunmaması sebebiyle, ancak hafızalarda yaşayabilen bir musiki için gayet uygun bir kalıp vazifesi görmesi itibariyle pek elverişli idi.”[25]

Veli Kanık bu metinde ‘musikinin bir hafıza işi olduğu devirleri’ küçümsediğini gizleme gereğini duymuyor. Bununla beraber, geleneksel meşk yöntemi ile usul vurulması arasındaki pedagojik ilişkiyi de iyi anlamış görünüyor. Veli Kanık o yıllarda İstanbul Belediye Konservatuvarında “Tarihî Türk Musikisi Eserlerini Tedkik ve Tasnif Komisyonu” üyesi sıfatıyla görevli bulunuyordu. Bu Konservatuvar tarafından 1954 yılında yayınlanan *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri* başlıklı kitabında önerdikleri ise gayet açıktır: Türk musikisi eserleri artık porte'li notayla yazıldığına ve artık eskisi gibi meşk ederek değil, notasından okuyarak öğrenildiklerine göre, bundan böyle geleneksel ritim kalıplarından, yani usullerden tamamen vazgeçmek gerekiyor. Z

NOTLAR

1 Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], vr. 21.

2 Bayram Ali Kaya, Sezai Küçük, *Defter-i Dervişân*: *Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri,* İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011.

3 Mahmut Ragıp Kösemilâl, *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul: Numüne Matbaası, 1939, s. 111-112.

4 age, s. 112.

5 Bkz. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture,* New York: NYU Press, 1984, s. 174; Carl W. Ernst, “The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani's Adab al-Mashq,” *Journal of the American Oriental Society* 112/2 (April-June 1992): 279-287.

6 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1955, s. 169.

7 Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap San'atları Sözlüğü,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Matbaası, 1985, s. 44-45. Meşk ve meşkhane terimlerinin Osmanlı'daki kullanımları hakkında daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* c. 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983, s. 492-493.

8 Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* Konya, 2003, s. 126-127.

9 Gelibolulu Mustafa Âli, *Menakıb-ı Hünerverân*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 87, 97 vs.

10 Osmanlı/Türk musikisi evreninde nota kullanımının estetik boyutu ve sosyal statüsü hakkında bkz. Cem Behar, “Transmission Musicale et Mémoire Textuell Dans la Musique Classique Ottomane/Turque,” *Revue du Monde Musulman et de la Méditerrannée* 75-76 (1996): 91-103.

11 Kantemiroğlu'nun icat ettiği notaya yüklediği işlevler konusunda bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 102-115.

12 Abdülbaki Nasır Dede, *Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2, vr. 70b.

13 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân,* Birinci Cüz: *Hoca Zekai Dede Efendi*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 28-29.

14 Dinî ve tasavvufi musiki geleneği içindeki meşk uygulamalarına çok sayıda örnek için bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi – Dinî Eserler,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1942-1943.

15 Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 72-134.

16 Ali Ufkî, *Mecmua*, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Ms. Turc 292], vr. 90a. Bu metni İtalyanca aslından Türkçeye çevirdik. Ali Ufkî'nin bu yazması hakkında bkz. Behar, *Saklı Mecmua*.

17 ay.

18 Bkz. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word,* London: Methuen, 1982.

19 Charles Fonton, *Essai sur La Musique Orinetale Comparée à la Musique Européenne,* Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [N.A. 4023]. Türkçesi için bkz. Charles Fonton, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği,* çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987, s. 71.

20 Dimitrie Cantemir, *Kniga Sistima ili Sostoyaniye Mohammedanski Religii*, Bükreş, 1987, s. 353. Alıntı için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996, s. 25.

21 Eugène Borrel, “La Musique Turque,” *Revue de Musicologie* VII/6 (Mayıs 1923): 60.

22 Alâeddin Yavaşca, “Türk Müziğinde İcra Üslûpları,” *Musıkişinas* 2 (Bahar 1998): 53.

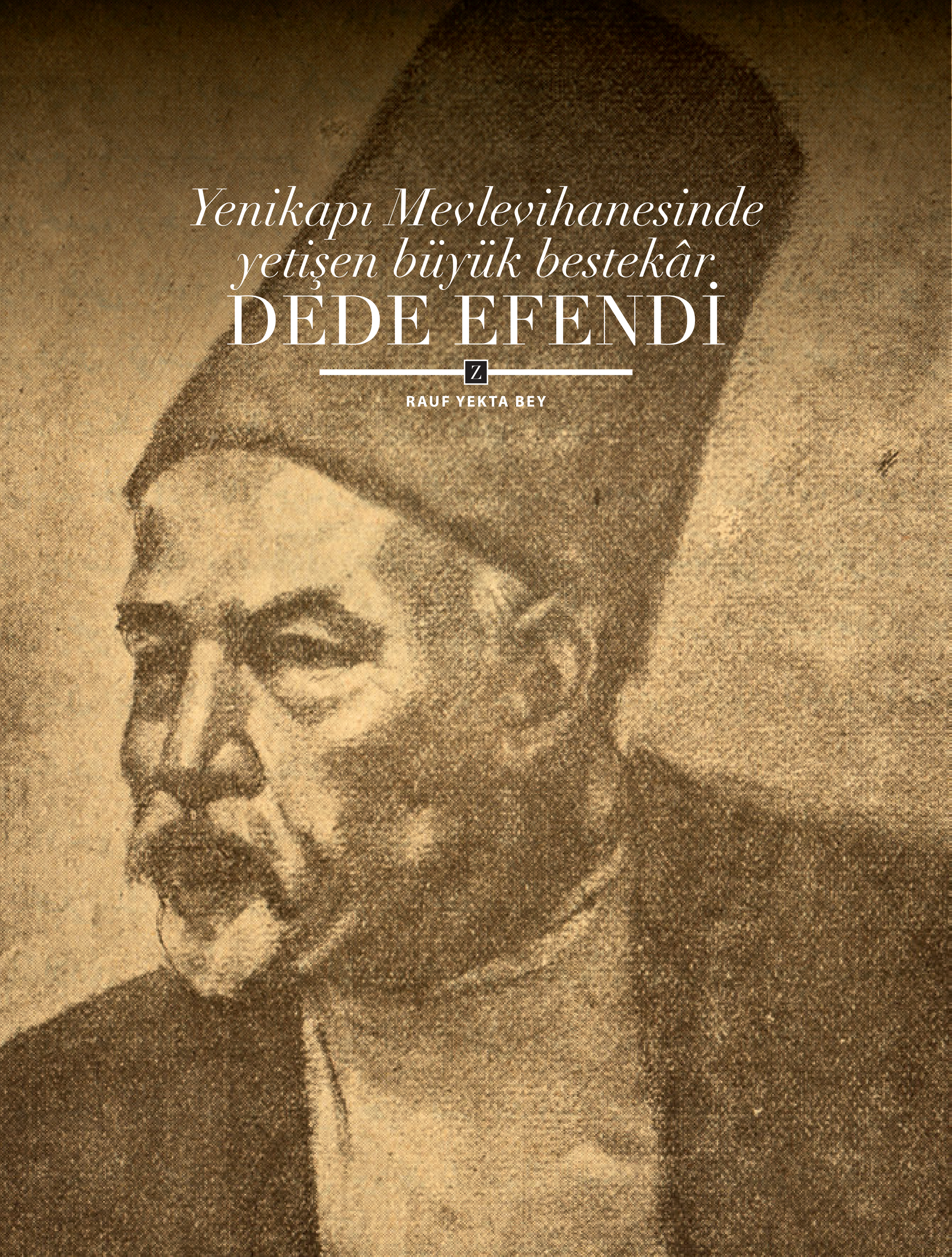
23 Radi Dikici, *Cumhuriyet'in Diva'sı Müzeyyen Senar – Biyografi,* İstanbul: Remzi Yayınevi, 2005, s. 89.

24 Tanburi Cemil, “Rauf Yekta Beyefendiye Mukabele,” *Sabah* (23 Mart 1316): 4. Tanburi Cemil Bey Türk musikisinde 92/4, 86/4, 126/4 ölçüsüne denk düşen hiçbir usul bulunmadığını pekala biliyordu. Herhalde bu hayalî rakamları büyük usulleri daha kolayca alay konusu yapmak için kullanmıştır.

25 Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri,* İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, 1954, s. 1.

Yenikapı Mevlevihanesinde yetişen büyük bestekâr DEDE EFENDİ

RAUF YEKTA BEY



Dede Efendinin Cankurtaran'daki müze evi.



ONDOKUZUNCU yüzyılda Türkler arasında yetişen musikişinasların şüphesiz en ünlüsü Dede Efendi namıyla meşhur olan Hammamîzade İsmail Dede Efendidir. 1778 senesinin 12. ayının 14. günü Şehzadebaşı civarında bir evde doğmuştur. Babası Süleyman Ağa, Manastır vilayetinin Görice Valisi Bosnalı Cezzar Ahmed Paşanın bir hayli zaman mühürdarlığında bulunmuş ise de Paşanın gaddar ve kan dökücü olmasına dayanamadığından hizmetinden istifa edip İstanbul'a gelmiş ve Şehzadebaşı'ndaki Acemoğlu hamamını satın alarak hamamcılıkla geçinmeye başlamış idi. Süleyman Ağa, İstanbul'a geldikten bir müddet sonra Rukiye isminde bir hanımla evlenmiş ve bu evlilikten Dede Efendi dünyaya gelmiştir. Doğumunun Kurban Bayramının birinci gününe tesadüf etmesi sebebiyle kendisine İsmail adı verilmiştir. Sekiz yaşına gelince Hekimoğlu Ali Paşa Camii bitişiğindeki Çamaşırcı Mektebine devama başlamış ve tahsilini orada tamamlamıştır. Bu esnada sesinin güzelliği ve özellikle mektebe başlama merasimlerindeki ilahicibaşılık vazifesi sebebiyle dikkat çekmekte idi.

Mektebin civarında konağı bulunan, asrın musiki üstatlarından Uncuzade Seyyid Mehmed Emin Efendi, İsmail'in sahip olduğu fevkalade musiki kabiliyetini bilhassa takdir ederek onu himayesine almış ve bu seçkin öğrencisine birçok nefis eser öğretmiştir.

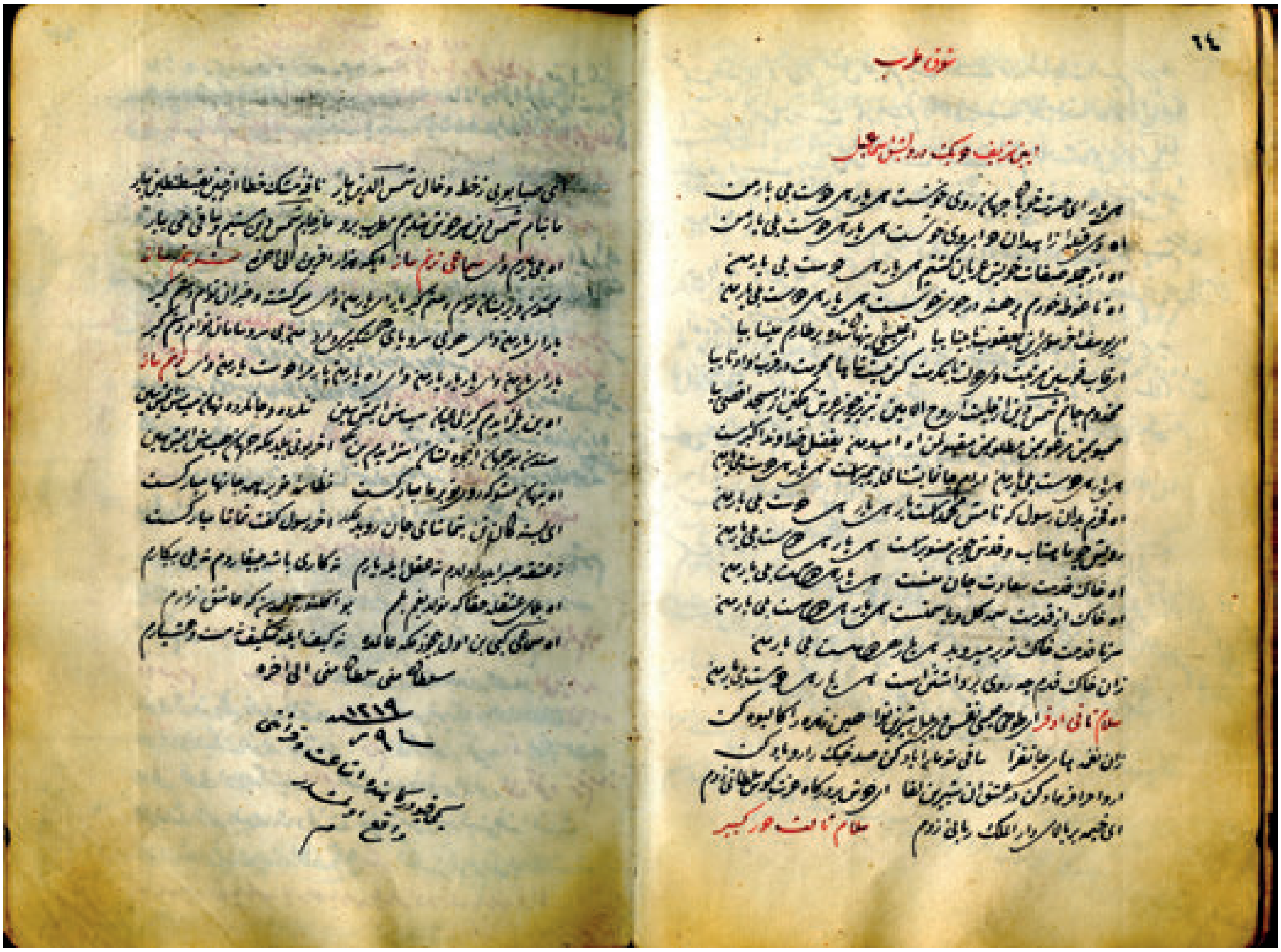
Uncuzade Mehmed Emin Efendi, evlat gözüyle baktığı İsmail'in musiki terbiyesine dikkat ettiği kadar istikbalinin teminini de düşünmüş ve 14 yaşına geldiğinde onun başmuhasebe kalemine alınmasına tavassut etmiştir. Yedi sene kadar hem kaleme hem Uncuzade'nin derslerine devam eden İsmail, pazartesi ve perşembe günleri gittiği Yenikapı Mevlevihanesinde dergahın postnişini Şeyh Ali Nutkî Dede Efendiden musiki türlerinin inceliklerini öğrenmiş ve az vakitte pek çok ilerlemiş idi, o derece ki İsmail'in kişisel becerisine hayran olan Ali Nutkî Dede, bir gün öğrencisini takdir ederek "Oğlum! Musiki ilmi sana bir Allah vergisi... Öyle görüyorum ki geleceğin en büyük üstadı olacaksın; Cenab-ı Hak bilgini çoğaltsın!" demişti.

Musiki öğrenmek amacıyla dergaha devam eden İsmail, sonraları mukabelelere de iştirak ettikçe Mevleviliğe karşı alaka hissetmeye başladı. Alakanın günden güne sevgiye dönüştüğünü ve bu sevginin de gittikçe kuvvetlendiğini gören İsmail, nihayet içindeki arzuya karşı duramadı ve 1789 senesinde bir gün dergaha gidip doğruca Şeyh Efendinin yanına çıkarak "Efendim! Fakiriniz artık kalemi falan terk edip kabul ederseniz bugünden itibaren yüce tarikata büsbütün hizmet arzusundayım" dedi. Nutkî Dede cevaben "Oğlum! Pekala ama burası tekkedir; çilekeşlik kolay değildir. Sonra yapamazsan nafile bu işe girme; çünkü burada insan sırasına göre odun yarıcılık dahi yapar." gibi sözlerle Mevlevi çilesinin güçlüklerinden bahsederse de yeni derviş hiçbir hizmette kusur etmemeye çalışacağına söz vererek çilekeşliğe kabulünü ısrarla istirham eder. Halbuki İsmail'in ailesi biricik oğullarının bu suretle derviş olmasına hiç razı değillerdir; Şeyh Efendi bundan haberdar olduğu için bu hususta öncelikle aile rızasını elde etmenin şart olduğunu söyler. Bununla beraber İsmail'in ısrarı üzerine ailesi de kabul ettiklerini Şeyh Efendiye bildirmeye mecbur olurlar. Nihayet isteğine kavuşarak şeyhi Ali Nutkî Dedenin *Defter-i Dervişan*'ının "Şeyhlik zamanımızda yüce dergaha çile çıkarıp derviş olmaya gelen canlar" serlevhalı kısmında yazıldığı üzere 3 Haziran 1789 tarihine rastlayan Cumartesi günü 21 yaşında olduğu hâlde Matbah-ı Mevlana hizmetine dâhil olur.

Derviş İsmail'in çileye girmesinden bir müddet sonra babası Süleyman Ağa vefat eder. İsmail, babasından kendisine kalan hamamı hemen satmak ister, annesi Rukiye Hanım buna karşı çıkmaya çalışsa da kadıncağız küçüklüğünden beri pek sevdiği ve çok nazladığı oğluna söz geçiremediğinden nihayet hamam satılarak parasıyla dergahta 'ayin-i cem'ler, ziyafetler yapılır, hamamın parası da bu suretle suyunu çeker!

Rauf Yekta'nın *Esâtîz-i Elhân* adlı kitabın üçüncü cüzü olan "Dede Efendi" kısmından özetlenmiştir.

Dede Efendinin elyazısı ile iki ayininin güftesi.
Yenikapı Mevlevihanesinin ayin-i şerif defterinden.



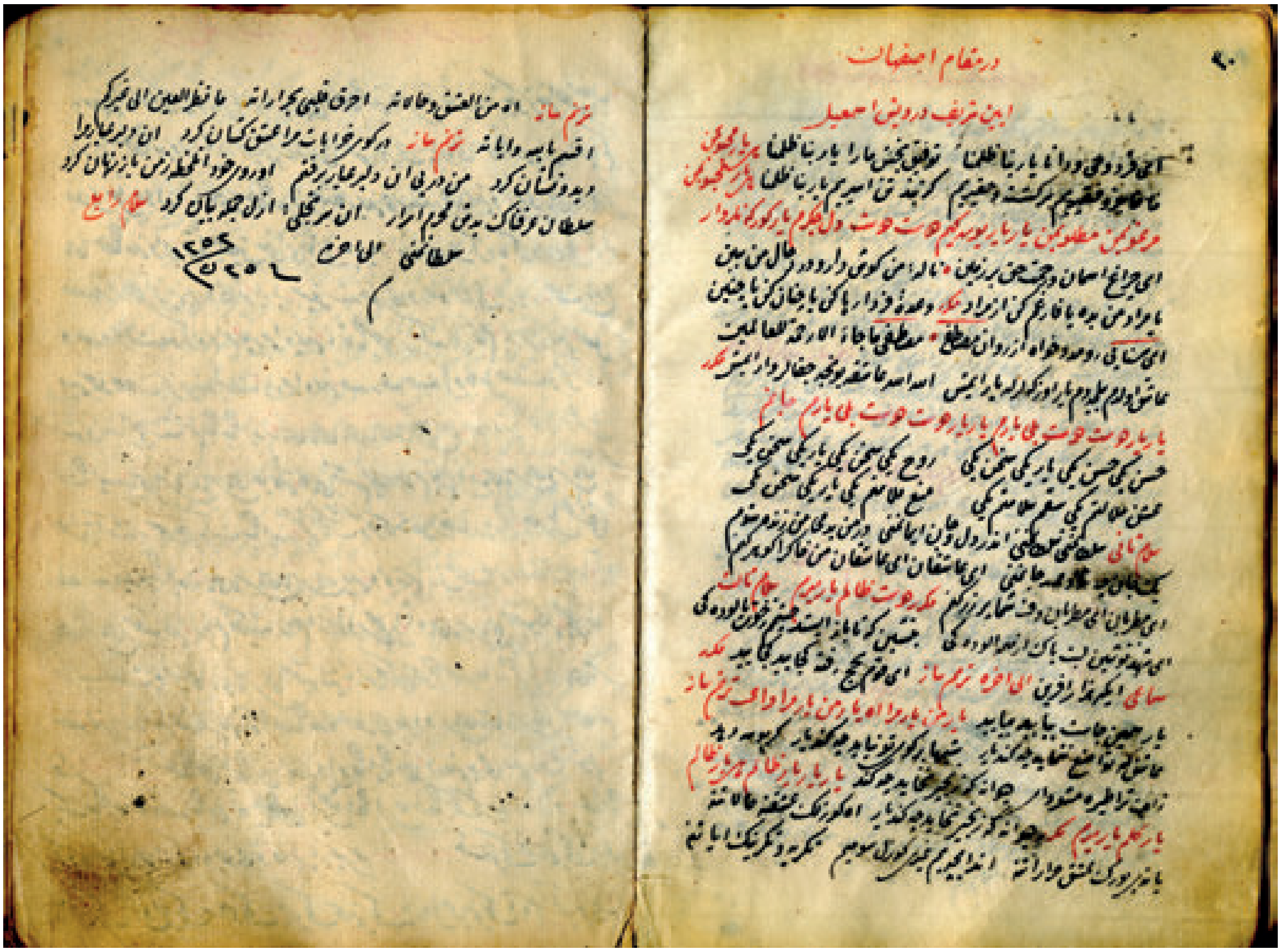
Derviş İsmail, çileye girdiğinin ikinci senesinde en nefis eserlerinden biri olan "Zülfündedir benim baht-ı siyâhım" mısraı ile başlayan meşhur buselik şarkısını bestelemiş idi. Bu şarkı hızla musiki meraklılarına aksederek herkes tarafından pek çok beğenilir. Bestekârının Yenikapı Mevlevihanesi dervişanından olduğu anlaşılınca bu derece ustaca bir şarkıyı besteleyen dervişi görmek için birçok musiki meraklısı dergaha gelip "Burada bir Derviş İsmail varmış, görmek isteriz" demeye başlarlar. Dergahtakiler tabi ki halkın bu hücumundan memnun olmazlar. Bununla beraber şöhreti gittikçe artan ve kulaktan kulağa yayılan şarkı, bestekâr ve musikişinasların büyük hamisi III. Selim'in huzurunda okunur. Padişah, pek hoşuna giden şarkının bestekârının Saraya çağrılması hakkında emir verir. Bunun üzerine padişahın özel işleriyle ilgilenenlerden Vardakosta Ahmed Ağa –kendisi de Mevlevidir–, dergaha gelip yüce buyruğu yetiştirip müsaade isteyince Şeyh Efendi "Emirleri baş üstüne ancak kendileri çiledthough, çilesi de iki seneye erişti, tarikimizin usulüne göre gece dışarıda kalamaz, rica ederim her hâlde akşam ezanından evvel dergaha dönsün." diyerek Derviş İsmail'i Musahip Ahmed Ağaya teslim ederek Topkapı Sarayına gönderir. III. Selim, İsmail'i derhal huzuruna kabul ile birçok iltifattan sonra buselik şarkısını okutur, şarkı padişahın o derece hoşuna gider ki bir defa daha okumasını ister, sonra üçüncü defa okutur. O kadar hoşlanır ki Derviş İsmail'i ihsana gark ederek nazik muameleler ile dergaha geri gönderir.

Derviş İsmail, Saraydan çıktığı zaman akşam ezanına ancak bir saat kaldığından koşarak annesinin yol üzerinde bulunan evine uğrar, kapı açılınca "Anneciğim! Hamamı sattık da parasını tekkede dervişlere yedirdik diye bana darılmıştın; bak işte Pirim [Mevlana'yı kastediyor] bana neler ihsan etti." diyerek hediye dolu keseyi içeri atar ve alelacele dergaha yetişir.

1799 senesi Ramazanında Derviş İsmail, 1001 günlük çile süresini tamamlayarak 'Dede' ünvanını almış ve dergahın kendisine ayrılan bir 'hücre'sine çekilmiş idi.

İsmail Dede çilesini tamamlayıp Yenikapı Mevlevihanesinde hücrede oturanlar zümresine dâhil olduktan sonra bilhassa mukabele günlerinde, odası ondan yararlanmak için gelen musiki heveskârları ile dolmaya başlamıştı.

Bu esnada Dede Efendi, birçok eşsiz eser meydana getirmekte ve bu eserler dergâha devam eden öğrencileri vasıtasıyla İstanbul'un o tarihlerde pek renkli olan musiki toplantılarında yayılmaktaydı. Bu da namının büyük bir şöhret kazanmasına sebep olmakta idi. Dedenin eserleri birbirinden parlak düşüyor idi; özellikle Hicaz makamından meşhur "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni" mısraı ile başlayan 'nakş'ını bestelemesi İstanbul musiki âlemince büyük bir olay olarak algılanmıştı, her musiki meraklısı bu



yeni sanat eserini edinmeye büyük bir istek gösteriyordu.

Dedenin cidden nefis eserlerinden biri olan bu 'nakş'ı, III. Selim'in tekrar dikkatini çekmesine vesile olmuştur. Sultan, "Zülfündedir benim baht-ı siyâhım" şarkısıyla musikideki iktidarının yüce derecelerini anladığı Dedeyi bu 'nakş'ı icra etmek üzerine tekrar huzuruna kabul ile Sarayda yapılan huzur fasıllarına devamını emretmiştir. Bir müddet sonra Dede Efendiye 'musahib-i şehriyarî' ünvanı verilmiş, çok geçmeden de kendisi 'sermüezzinlik' vazifesine getirilmişti.

Dede Efendi, sermüezzin olduktan sonra 1801 senesi sonlarında evlenmiştir. Dede evlenince dergahtaki hücresini terk ile Akbıyık Mahallesinde kiraladığı bir evde oturmaya başlar ve yalnız mukabele günleri dergaha gidip kendine mahsus hücrede öğrencilerine musiki öğretimiyle meşgul olur idi.

Pazartesi ve perşembeleri düzenli olarak dergaha devam eder ve mevlevihanede ayin-i şerif okurdu. Rivayete göre naathanlık görevini de Dede Efendi yerine getirirmiş, hatta her mukabelede okunacak ayin-i şerif hangi makamdan ise Dede Efendi, Itrî'nin rast makamındaki meşhur naatini, ayinin bestelenmiş olduğu makama göre birden bire değiştirerek okurmuş ki bundaki güçlüğü başarabilmek için musiki ilminde ne derecelere kadar bilgiye sahip olmak lazım geldiğini musiki bilenler takdir eder.

Dede Efendi, o tarihlere kadar belirlenmiş birkaç makamdan bestelenmiş olan 'ayin'lerin sayısını yeterli bulmuyor ve daha birçok güzel makamlar bulunduğundan o makamlardan da birer ayin bestelemeyi istiyordu. Dede, bu arzusunu bir gün Şeyh Receb Hüseyin Hüsni Dedeye açmış ve beklediğinden fazla teşvik görmüştür. Şeyhinin bu teşviki üzerine derhal Sabâ makamından bir ayin besteleyerek 18 Şubat 1824'te Yenikapı Mevlevihanesinde okumuştur.

Dede Efendi vefat ettiği günlere kadar bestekârlığa devam etmiştir. Elimizde altı adet ayini, 10'un üzerinde ilahisi ve 300'e yakın kâr, beste, semai, şarkı, köçekçe gibi lâ-dinî musiki türlerinde bestelenmiş eseri vardır.

Dede, 29 Kasım 1846'da Hac vazifesini ifa ederken tifo salgını sebebiyle dünya hayatına gözlerini yummuştur. Mekke'de Hazret-i Hatice'nin ayakucuna defnedilen Dede Efendinin kabri, bugün maalesef kayıptır. Z

Hammâmîzâde İsmâil Dede'nin Hüzzam makamında ve Ağır Düyek usûlünde şarkısını Alâeddin Yavaşça okuyor. "Hâlimi bir kerre takrîr eylesem sultânıma" (Güfte: Enderûnî Vâsıf)

MEVLEVİ MÜZİĞİ VE MEVLEVİ AYİN-İ ŞERİFİ

HARUN KORKMAZ





D'Ohsson. Tableau général de l'empire Othoman, Tome Premier, Paris 1787.

PEK çok dinin aksine İslamda müzik başlangıçta temel bir unsur olarak ön planda tutulmamış, camilerde hiç enstrüman kullanılmamıştır. Ancak günde beş defa okunan ezanın güzel sesli, musikiye yatkın bir kişi tarafından seslendirilmesi Hz. Muhammed'den beri aranagelmiştir. Kur'ân'ın okunuşuna da dikkat edilmiş, Müslümanların yaşadığı ve yayıldığı yerlerde Kur'ân okuma üslubu yerel unsurlarla harmanlanarak pek çok renge bürünmüştür.

Sufiler ise erken devirlerden itibaren müziğe yoğun ilgi göstermişlerdir. Onlarda musiki, ayinlerin bir parçası olmuş; Allah'a yakınlaştıran bir vesile addedilerek dinî merasimlerde kullanılmıştır. Başta def/bendir gibi ritim sazları olmak üzere pek çok enstrüman, tekkelerde çalınmış ve zikre eşlik etmiştir. Zamanla İslamın ve dolayısıyla sufiliğin Uzak Doğu'dan Fas'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılması, zikir ve merasimlerdeki müziğin, icra edildiği bölgenin köklü müzik gelenekleriyle doğal bir ilişkiye girmesine neden olmuştur. Bu ise orijinal sentezler doğmasına zemin hazırlamıştır. Hint Müslümanlarının, Arapların, Türklerin, İranlıların, Kuzey Afrika'daki pek çok kavmin sufileri kendilerine has müzik ekolleri geliştirmişler ve bu geleneklerini günümüze aktarabilmişlerdir.

Kur'ân'da, Allah'ın bütün ruhları yaratıp elest bezmi adı verilen mecliste onlara şöyle hitap ettiği bildirilir: "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" Bütün ruhlar da o ilahi sesin kendilerine ulaşmasının etkisiyle "Evet! Sen bizim Rabbimizsin." diye cevap verirler. İslamın erken dönemlerinden itibaren sufiler, bu ayeti son derece orijinal biçimde yorumlamışlardır. Onlara göre musiki, bu hitabın bir aksidir. İnsan 'elest bezmi'nde duymuş olduğu sadanın peşinde, hasret ve arayış içerisinde bir yolcudur. Müzik faaliyeti bu yolculuk, dolayısıyla müzik yapmak da bizatihi ibadettir. Burada sufilerin, müziği iki kısımda değerlendirdiğini, ilahi ve dünyevi hisleri galeyana getiren iki tür müzik bulunduğunu düşündükle-

rini hatırlamak gerekir. İmam Gazâlî'ye göre musiki 'âşığın aşkını, fâsığın fıskını artırır.' 'Aşk'tan murat aslında Tanrı'ya ve tanrısallığa duyulan arzudur. Burada musiki bir araç olarak telakki edilmiş ve onu dinleyen insanın özelliğine göre şekillendiği kabul edilmiştir.

Böyle bir düşünce dünyasına gözlerini açan ve doğduğu bölge olan Afganistan'ın ve yaşadığı bölge olan Anadolu'nun zengin sufi kültürüyle yetişen Mevlana Celaleddin-i Rumî, mukaddimesinde 'dinin asıllarının asıllarının asılları' olduğunu ifade ettiği eseri *Mesnevî*'ye musikiyle başlar. İlk kelime 'Dinle'dir. İfade ise şöyledir: "Dinle bu neyden, ne hikaye anlatıyor, ayrılıklardan şikayet ediyor." Mevlana, İslamın kutsal kitabı olan ve 'Oku' diye başlayan Kur'ân'a bir nazîre yazarcasına kitabına 'Dinle' diye başlamış ve musikiyi merkeze oturtmuştur. Onun *Mesnevî*'de ve diğer eserlerinde pek çok yerde musikiden bahsettiği görülür. Dönemin ondan bahseden kaynakları musikiyle kurduğu ilişkiyi anlatan hikayelerle doludur. O, arkadaşı ve müridi Kuyumcu Selahaddin altını çekiçle döverken ortaya çıkan ritme kendini kaptırıp birden dönmeye başlayan, sabahlara kadar musiki dinleyen, musiki dinledikçe kendinden geçip sema eden ve uzun semaları ile çalgıcıları takatsiz bırakan coşkun bir kişidir. Rebap çaldığı da rivayet edilir.

Mevlana böyle olunca onun görüşleri etrafında şekillenmiş olan Mevleviliğin de musikiyle yoğrulmuş olması kaçınılmazdı. Mevleviliğin kurucusu olduğu kabul edilen oğlu Sultan Veled'in önde gelen eseri *Rebâbnâme* de musikiyle başlar. Bu defa okuyucu/dinleyici rebap sazının etkileyici sesine yönlendirilir. Metafor değişse de değişmeyen şey, musikinin etkileyiciliğine ve insanı olgunlaştıran tarafına dikkat çekilmesi ve kamil bir insan olma yolculuğunun musiki ile başlamasıdır. İşte bu sebeple Mevlevi ibadetlerinin başlıcası olan 'sema mukabelesi,' musikiden ve danstan ibaret olan bir merasimdir.

Başlangıçta Mevlevi mukabelelerinin daha serbest bir mahiyet arz ettiğini, yerli ve yabancı kaynaklardan öğreniyoruz. Tarihî süreç içerisinde her bir ayrıntısı üzerinde değişiklikler yapılan mukabele, pek çok kurala tâbi tutulmak suretiyle tertibe sokulmuş zengin bir seremonidir.

Mevlevi mukabelesi, Mevlevilerin çok önem verdikleri ibadetlerin başında gelen semaın etrafında şekillenen bir törendir. 'Semahane' adı verilen dairevi mekana şeyhin öncülüğünde giren dervişler, yerlerine geçtikten sonra sağ çaprazlarında yer alan şeyhin selamına karşılık verirler ve şeyhin peşi sıra yeri öperek diz üstü otururlar. Ayini semahane dışından takip edecek olan ziyaretçiler için de yer ayrılır. Müzisyenler ise genellikle kendilerine ayrılan ve 'mutrıb maksuresi' olarak adlandırılan yerde hazır bulunurlar. Ayin, Kur'ân'dan herhangi bir bölümün, müzisyenlerin bulunduğu kısımdaki bir kişi tarafından okunması ile başlar. Ayinin başında okunacak olan ayetler genellikle, bulunulan günün/ayın anlamına denk düşecek şekilde seçilir. Kur'ân tilavetini, sözleri Mevlana'ya ait olan 'naat-ı şerif'in okunması takip eder. Naat-ı şerif de tıpkı Kur'ân tilavetinde olduğu gibi bir kişi tarafından okunur. Naat-ı şerif olarak pek çok farklı şiirin tercih edildiği görülmektedir. Fakat bunların en yaygını "Yâ Habîballah Resûl-i Hâlik-ı yektâ toyî" mısraı ile başlayan naattir ve rivayete göre bestesi Itrî'ye aittir. Klasik Türk musikisinin en seçkin örneklerinden kabul edilen bu eser, ritimsizdir ve resitatif benzeri biçimde okunur. İçinde pek çok geçki (*modulation*) barındıran bu eserde Türk musikisinin ses aralıkları zengince kullanılmıştır. Naat sona erince kudüm sazı birkaç darp vurur ve neyzenbaşı taksim etmeye başlar. Taksim doğaçlama olarak bir kişi tarafından yapılır. Bu kişi, belli makamlar üzerinde ustalıkla melodi yaratır. Bu taksimlerde müzik gösterisi yapmak amaçlanmaz. Taksim, ustalıklı ancak son derece ağırbaşlı, tercihen o gün icra edilecek ayinin makamının yoğun şekilde işlendiği doğaçlama bir parçadır.

Herkes huşu içerisinde ayinin bu ilk üç bölümünü dinler. Neyzen taksimini tamamlayınca ayinin müziğini yöneten kudümzen, müzisyenlerle göz teması kurar ve sağ taraftaki kudüme ilk darbı vurarak ayinin toplu icra kısmını başlatır. Bunun üzerine müzisyenler kısmındaki bütün sazendeler (çalgıcılar), 'peşrev' adı verilen, özel bir ritim üzerinde bestelenmiş olan enstrümantal eseri çalmaya başlarlar, bu perşevlerin usulü daima 56 zamanlı 'Muzaaf Devr-i Kebir'dir. Bu arada şeyh ve arkasından dervişler iki ellerini sertçe yere vurarak ayağa kalkarlar ve 'Sultan Veled Devri' olarak adlandırılan seremoniye başlarlar. Bu seremonide şeyh de dâhil olmak üzere semahanede bulunan bütün semazen dervişler birbirlerine eğilerek selam verip semahanenin etrafında dönerler. Bu devir üçe tamamlanınca şeyh kendisine ait olan kısma geçer. Akabinde kudümzenin sert darpları ile müzik kesilir. Bu kısımda neyzenlerin biri kısa bir taksim yaparak müziği toparlar ve biraz sonra başlayacak olan kısım için dervişleri hazırlamış olur. Genellikle 15-20 saniye kadar süren bu kısa doğaçlamadan sonra hem okuyucu hem de çalgıcı dervişler kudümzenin işareti ile ayinin ilk sözlü kısmını icra etmeye başlarlar. Bu kısma birinci 'selam' denir. Sözlü kısım icra edilmeye başladığında semazenler de tek tek şeyhin elini öperek dönmeye başlarlar.

Ayinin bölümleri kendine ait özel ritmik yapılar üzerine kurulmuştur. Ayinlerin birinci selamları genelde 14 zamanlı 'Devr-i Revan' ya da 8 zamanlı 'Düyek' adı verilen usuller (ritim yapıları) kullanılarak bestelenmiştir. Birinci selam kudümzenin ritmi değiştirmesi ile sona erer ve ikinci selam ismi verilen kısım başlar. Bu kısımda ritmin değişmesi ile birlikte semazenler de durur ve birinci selama başladıkları gibi tekrar sıraya dizilerek semaa başlamak için hazırlanırlar. Böylece biraz dinlenmiş olurlar. Birinci selama nazaran kısa olan ikinci selam genelde ilkinin üçte biri uzunluğundadır ve daima dokuz zamanlı 'Evfer' usulündedir. Birinci selamın yarısı hatta üçte ikisi kadar olan ikinci selamlar da vardır. Bu kısmı üçüncü selam takip eder.

Üçüncü selam genellikle dinamik bir ritim olan 28 zamanlı 'Devr-i Kebir' usulü ile başlar. Semazenler yine aynı şekilde selam değişiminde durarak dizilişi ve semaa çıkma seremonisini tekrar ederler. Üçüncü selam, ayin-i şerifin en renkli bölümüdür. Bu bölümde üç ritim değişikliği vardır, 'Devr-i Kebir'i, 10 zamanlı 'Aksak Semai' ve 'Yürük Semai' (6 usulleri) usulleri takip eder. Tempo da gitgide hızlanır; semaın en coşkun kısmı burasıdır.

Dördüncü selama geçilirken yapılan ritim değişikliği, yerini dinginliğe bırakmaya başlar. Dördüncü selam ikinci selamla aynı ritimle bestelenir. Bu iki selamın genellikle sözleri, kimi zaman da bestesi aynıdır. Dördüncü selam bitince semazenler durmaksızın semaa



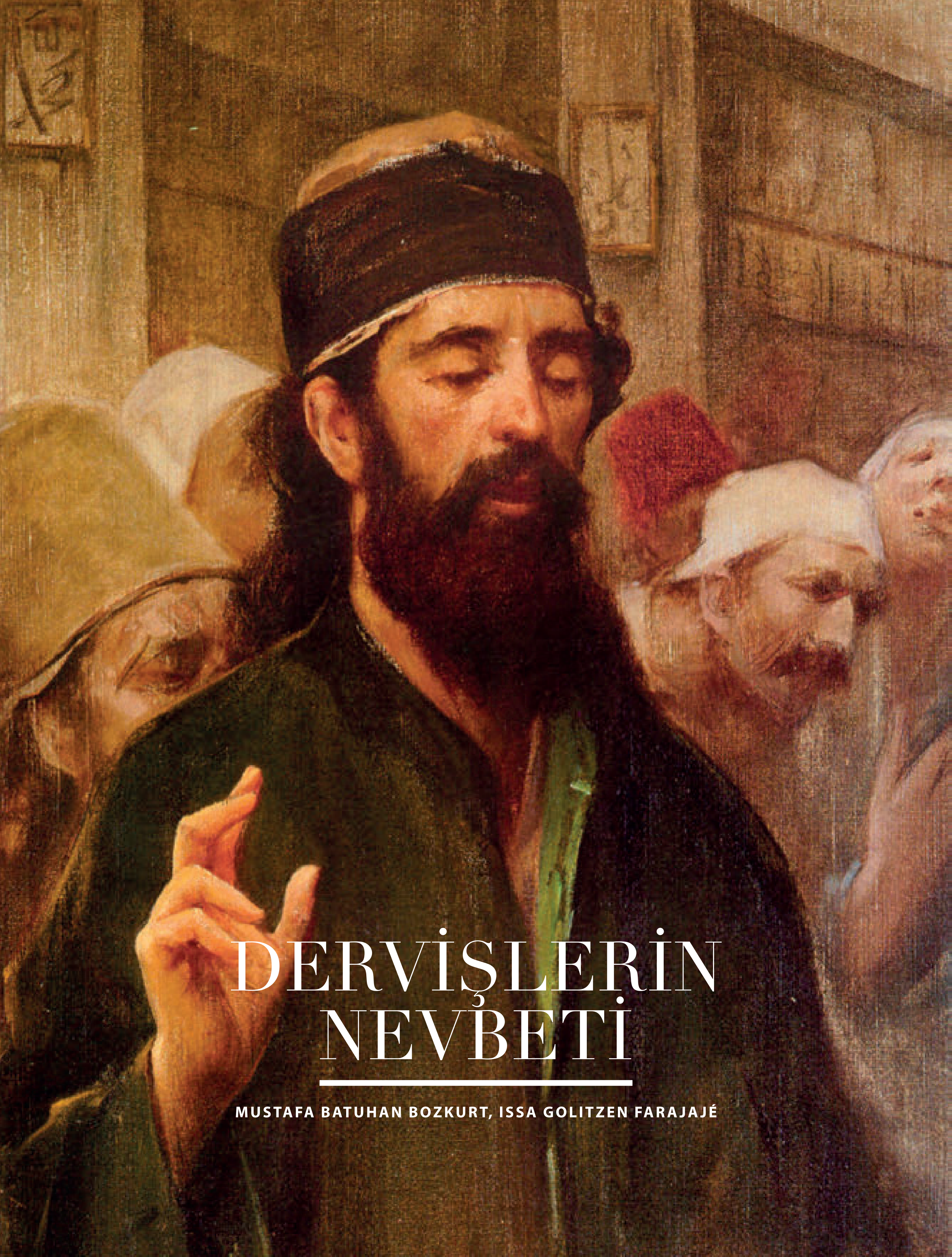
Jean Baptiste Vanmour. Dans eden dervişler. Rijksmuseum.

devam ederken 'son peşrev' adı verilen ensrümantal kısım çalınmaya başlar. Ayin-i şerifin sözlü kısmı nihayete ermiştir. Son peşrevi, genelde yine ney ile yapılması âdet olan ama kimi zaman başka sazların da yapabildiği son taksim takip eder. Son taksimin nihayetinde Kur'ân'dan belli ayetlerin okunması âdet olmuştur. Ayetlerin 'dönme' fiili ile ilişkili olması ise teamüldendir. Bu esnada şeyh efendi ve dervişan semaı keserek yerlerine geçip otururlar. Nihayet şeyh efendinin duası ile mukabele sona erer.

Ortalama bir saat kadar süren Mevlevi ayinlerinin hepsi birer sanat âbidesidir. Osmanlı döneminde (17. yüzyıldan 1925'e kadar) 100'ün üzerinde Mevlevi ayini bestelenmiş, fakat bunların sadece 50 kadarı günümüze ulaşabilmiştir.

Bu renkli Mevlevi seremonisini var eden unsurun musiki olduğu açıkça görülmektedir. Ayinin yapılabilmesi, belli besteli eserlerin eserlerin icraı ile mümkün olabilmektedir. 'Mevlevi Ayin-i Şerifi' olarak adlandırılan bu eserler Mevlevi müziğinin belkemiğini oluşturduğu gibi, klasik Osmanlı Türk musikisinin de en seçkin örneklerindendirler. Itrî, Vardakosta Ahmed Ağa, Zekai Dede, Hüseyin Fahreddin Dede gibi usta ayin bestecileri, ladinî olarak adlandırılan klasik müziğin de önde gelen simaları arasındadırlar. Osmanlı tarihinin en renkli, hayatın bütün sahalarına yayılmış bir bestecisi olan Hammamîzade İsmail Dede Efendi (1778-1846), genç yaşta Ali Nutkî Dede'ye intisab ederek çileye girdiği Yenikapı Mevlevihanesi'nde klasik musikinin inceliklerini öğrenmiş, bestelediği 7 ayin-i şerifle de Mevlevi müziğinde saygın bir mevkie erişmiştir. Z

Abdülbâkî Nâsır Dedeefendi, Acem Bûselik Âyîn-i Şerîfi



DERVİŞLERİN NEVBETİ

MUSTAFA BATUHAN BOZKURT, ISSA GOLITZEN FARAJAJÉ

Fausto Zonaro. L'iman.
arthipo.com

KUR'ÂN'DA müminlerin "ayakta, oturarak ve yanları üzere yatarken" yani her hâlde Allah'ı zikrettikleri beyan olunmuştur.[1] Bu meyanda 'zikrullah'a mahsus bir mekan olarak İslam tarihi boyunca sayısız tekke ve zaviye inşa edilmiş, bu dergahlarda "Allah'a ulaşan yollar, yeryüzündeki ruhların sayısıncadır"[2] prensibinden hareketle farklı meşrep ve mekteplere mensup dervişler, kendi hâllerince Allah'ı zikretmiş, bu zikir çeşitleri 'pir' adı verilen tarikat müctehidlerince usul ve erkan hâline getirilmiştir. Bu usullerin en karakteristiklerinden biri hiç şüphesiz 'nevbe' ayinidir.

Tasavvufi kaynaklar nevbenin çıkış noktası olarak, Peygamber Efendimizin Medine-i Münevvere'yi teşrifini göstermektedirler. Bilindiği üzere Efendimizin Medine'ye yaklaştığını haber alan Medine halkı, kendisini evlerin damlarına ve yol kenarlarına dizilerek, ellerinde def ve davullarla hep bir ağızdan "Tala'al Bedru Aleynâ" (Ay Doğdu Üzerimize) neşidesini söyleyerek karşılamışlardır. Nevbe ayini de en açık ifadesiyle bu hadisenin yeniden canlandırılmasıdır. Bunun için İstanbul'daki dergah mensupları şayet tekkedeki bir ayine iştirak ediyorlarsa bu neşideyi okurlar, çeşitlerini aşağıda sunacağımız sair nevbelerde ise bir saygı göstergesi olarak bu neşideyi okumaktan sarf-ı nazar ederlerdi.

Günümüzde kullanılan 'nöbet' kelimesi, Farsçadaki nevbet kelimesinin bozulmuş hâlidir, bu kelime Arapçada nevbe (نوبة) şeklinde yer almaktadır ki, sondaki 'yuvarlak tâ'nın (ة) okunmadığı bu telaffuz 'nevbe' kelimesinin de esasını oluşturur. Nevbet genel anlamı ile, hükümdarlık alametlerinden biridir.[3] Zülkarneyn'in (as) Balasagun'daki sarayına nispet edilen bu alamet, hakanın kapısının önünde muayyen vakitlerde icra edilen bando merasimini ifade etmektedir. Orta Asya'daki Türk devletlerinde 'köbürge' adı verilen davul, hükümdarlık nişanesi olarak çalınmakta ve İbn Haldun'un tespitine göre Türkler bu hususa dikkatle riayet etmekteydi.[4] Ayrıca yakın coğrafyada bulunan İranî topluluklarda da nevbet âdetine rastlanmaktaydı. Nitekim büyük Fars şairi Firdevsî; "Perde-dârî mîkoned der kasr-ı Kayzer ankebût / Bûm nevbet mîzedend der târem-i Efrâsiyâb" (Örümcekler Kayzer'in kasrında perdedarlık yapıyor / Baykuşlar Efrâsiyâb'ın kulelerinde nevbet vuruyor) beyti ile nevbeti bir hükümdarlık alameti olarak zikretmektedir.

İlk olarak Abbasilerde saray teşrifatına giren nevbet, bu dönemde Arapların sıklıkla kullandığı def ve zilin yanında kös, nakkare, zurna ve nefir gibi çalgılarla renklenmiştir. Bu tarihten itibaren bilhassa Türk-İslam devletlerinde mühür, tuğ ve davul bir bağımsızlık nişanesi olmaya devam etmiştir. Ancak yazımızın mevzuu bu çeşit nevbe değildir.

Yunus Emre "dervişlik ne güzel sultanlık imiş" buyurmuştur. Gönül mülkünde sultan olan dervişler de, bir saltanat nişanesi olarak tekkelerinde nevbet çıkarma âdetini sürdürmüşlerdir. Bilhassa imparatorluk coğrafyasındaki tekkelerde nevbe, saltanatlı bir merasimdir. İşbu merasimlerde tekke musikisinin bütün sazları bir ağızdan boy gösterir. Bu nedenle tarikat kültürü araştırmacısı Cemaleddin Server Revnakoğlu nevbe için 'tekke bandosu' ifadesini kullanır.[5]

Balkanlar'dan Suriye'ye kadar geniş bir sahada icra edilen nevbe; İstanbul tekkelerinde daha çok bayram günleri ve 'leyâl-i mübâreke' (mübarek geceler) adı verilen kandil gecelerinde icra edilirdi. Bununla beraber şeyh ailesinin düğün ve sünnet merasimi gibi özel vakitlerinde de nevbe çıkar, lakin icra edilen usul daha sade olurdu. Bu hallerde "Tala'al Bedru" neşidesi okunmazdı. Binaenaleyh, İstanbul tekkelerinde nevbenin üç

Tulûb-i Nevbe,
Zâkirân Ensemble

türünün mevcudiyetinden bahsetmek mümkündür. Bunlar; Yenikapı Mevlevihanesine mahsus nevbet, Bayram Haftası Nevbeti ve Tulûb-i Nevbe merasimleridir.

YENİKAPI MEVLEVİHANESİNİN NEVBETİ

İstanbul'a has olan nevbe merasimlerinden biri Yenikapi Mevlevihanesi ve Merkez Efendi Tekkesi arasında bayramlarda icra edilen nevbe merasimidir. Rivayete göre Halvetî Şeyhi Merkez Efendi, Yenikapı Mevlevihanesinin inşa edileceği yerde "Buradan Hz. Mevlana'nın kokusunu alıyorum" demiş, Mevlevihane ise Merkez Efendinin vefatından yaklaşık 45 sene sonra aynı yerde inşa edilmiştir. Bu meyanda birbirine komşu ve kardeş olan iki dergah arasında bir ünsiyet peyda olmuştur. Bu yakınlığın bir alameti olarak bu iki dergah nevbe merasiminde bayramlaşırdı. Söz konusu dergahlar arasında yapılan nevbeti Yenikapı Mevlevihanesi müntesibânından olan Tahirü'l-Mevlevi şöyle anlatıyor:

Yenikapı Mevlevîhânesinde sabah namâzı kılındıktan sonra ihvân, Şeyh dâiresinin önünde toplanır, Şeyh çıkar. Hep birlikte Merkez Efendi Tekkesi'ne giderler. Orada bayram namâzını edâ ederler. Namazdan sonra Mevlevî şeyhi, Hazret-i Merkez'in önünde duâ ve gülbank okur; Merkez şeyhi ile bayramlaşır. Evvelce gönderilmiş olan kudümler, iki kişinin omzunda olduğu, arkasında kudümzenler ve neyzenler bulunduğu halde peşrev çalınarak Mevlevîhâne'ye gelinir. Cümle kapısından içeri girilince terennüme hitâm verilir. Şeyh, niyâz penceresi önünde duâ eder ve gülbank okur. Ondan sonra hâricden gelmiş olanlar, Şeyh dâiresinde Şeyh ile bayramlaşırlar. Daha sonra elîfî somat kurulur. Orada Şeyh ve çilekeş dervîşler bulunur. Kavurma, lokma denilen Mevlevî pilâvı ve pelteden ibâret olan yemek yendikten sonra dervîşler Şeyh ile bayramlaşırlar. Sonra duâ edilir.[6]

BAYRAM HAFTASI NEVBETİ

İstanbul'un bazı tekkelerinde bayramı takip eden hafta bayram neşesinin izharı olarak zikrullah meydanında tekkede bulunan ne kadar ritim aleti varsa kullanılırdı. Sevinç göstergesi olan bu merasim ritim sazların çokluğuyla zikrullaha başka bir heybet katardı. Bazı dergahlar ise, bu nevbeti, özel günlerden önceki 'istikbal haftası'nda da icra ederlerdi.[7]

TULÛB-İ NEVBE

İstanbul tasavvuf kültürüne Tulûb-i Nevbe denilen merasimin girişi 18. yüzyılda; İstanbul'a Rifaî, Sadî ve Bedevî gibi daha çok Arap menşeli tarikatlerin gelişiyle olmuştur. Bu merasimde ritim sazlarından başka sazlar pek tercih edilmezdi. "El kudümü veya nakkare denilen küçük kudüm, halîle ve mazhar yani bendir" olmak üzere ritim sazlar tercih edilirdi.

Nevbenin tertibine dair kaynaklarda muhtelif bilgiler bulunmaktadır. Genel hatlarıyla bu merasim; nevbenin takdimi, "Nevbe Salâtı," 'aktâb-ı erbaa'nın anılması ve nevbe vurarak ilahi ve şuğul (Arapça güfteli ilahi) okumaktan ibarettir. Ayinin başlangıcında nevbenin İslam'da caiz olduğuna dair özel bir takdim okunur, ardından halîle ve nakkareler şeyh efendilere ve şeyhzadelere, mazharlar ise dervişlere özel bir usul ile takdim edilirdi. Sonra şeyh efendi veya zakirbaşının riyasetinde, ilahi veya şuğul okunmadan sadece nevbe vurulurdu. Bundan sonra nihavent makamında ve kendine has bestesiyle "Nevbe Salâtı" olarak bilinen eser, ya zakirbaşı tarafından ya da cumhuren okunurdu.[8]

Tulûb-i Nevbe'nin "Nevbe Salâtı"ndan sonraki fasılları hakkında da farklı bilgiler bulunmaktadır. Son dönem Sadî şeyhlerinden Raşid Efendinin tarifiyle salâttan sonra nevbenin icra edildiği tekkenin mensup olduğu tarikatın piri hangi zat ise onun ismi anılır ve onun isminin geçtiği ilahiler okunur. Akabinde sırasıyla 'aktâb-ı erbaa' ismiyle bilinen İslam âleminin dört büyük velisi Hz. Abdülkadir-i Geylanî, Hz. Ahmed er-Rifaî, Hz. Ahmed el-Bedevî, ve Hz. İbrahim Düssûkî'nin ve bu isimlere dâhil olan Hz. Sadeddin Cibavî ve Hz. Ebu'l-Hasan Şazelî'nin isimleri anılır ve onlarla ilgili medhiyeler farklı fasıllar şeklinde okunur. Şeyh Raşid Efendiye göre bu isimler zikredildikten sonra "Küllü tarik" denilir ve artık başka ilahiler ve şuğuller de okunurdu.[9]

Revnakoğlu'nun anlatımıyla tekkenin pirinden başlayarak dört büyük veli, nevbe takdimi esnasında özel bir şekilde anılırdı. Takdimden sonra Tulûb-i Nevbe merasimi üç fasıldan oluşmaktaydı. İlk fasıl oturarak icra edilirdi ve herhangi bir ilahi okunmadan sadece nevbe vurulurdu. Sonrasında bu merasime has olan "Nevbe Salâtı" okunur, ikinci fasılda ayağa kalkılırdı. Bu esnada "Tala'al Bedru Aleynâ" ve "Kaside-i Bürde" gibi neşideler okunurdu. Nevbenin üçüncü faslı ise 'demdeme faslı' olarak bilinirdi. Demdeme faslında vurulan ritim ağır olduğundan herkes rahatça iştirak etmekteydi. Toplu bir musiki icrası olan ve doğru icra edilmezse ritim sazların çokluğu sebebiyle kötü bir sada yaratabilen Tulûb-i Nevbe'de edep eksik olmazdı. Usulü bozan olursa şeyh efendi veya zakirbaşı kendisini "Agâh ol!" veya "Kardeş, birleş!" diye ikaz ederlerdi.

Son dönemin meşhur nevbezenleri (nevbe vuranlar) arasında olan Arif Efendi'nin tertip ettiği bir Tulûb-i Nevbe bulunmaktadır. Bu tertibin fasılları, makam şeklindedir ve Uşşak, Sabâ, Hicaz Kürdî ve Segâh makamlarından oluşan özel bir tertibi bulunmaktadır. Arif Efendinin tertibinde de aktâb-ı erbaa anılır, lakin bu anma "Nevbe Salâtı"nı takip eden ikinci fasılda hepsinin isminin geçtiği "Şey'en li'llah yâ sâhibe's-sırrı'l-mübîn" diye başlayan şuğul ile yerine getirilir.[10]

Tulûb-i Nevbe merasimi İstanbul'a Arap tarikatlarla gelmiş olması hasebiyle şuğul ağırlıklı icra edilirdi. Tekkenin musikisinden sorumlu olan zakirbaşının idaresinde olan merasim, zakirbaşının bilgisine göre bir ila üç saate kadar sürebilirdi. Bu nedenle nevbe yönetmek bir maharet sayılırdı. Bu bağlamda Tulûb-i Nevbe merasimini özel kılan yönlerden biri cehrî zikirsiz icra edilen bir tarikat usulü olmasıdır. Nevbe vuranlar içlerinden "Allah" diye zikrederlerdi. Bu merasimde insanlar, dil ile değil

ritim sazlarıyla zikretmektelerdi, demek mümkündür.

Şeyh Raşid Efendinin işaret ettiği gibi nevbe; “Bütün mahlukat Allah’ı zikreder” âyetinin bir yansımasıdır ki, gören gözler için bu ayinde nakkareden bendire, halîleden kudüme bütün sazların Allah deyişine şahit olunur. Erzurumlu Emrah hazretleri bu hâli tenkit edenler için şöyle buyurmuştur:

Gel meclise sofi hele bir dinle bu râzı / Fehm et ki bu sâzın nedir Allah’a niyâzı / Hak Hak çağırır telleri burdukça kulağı / Ârif olan anlar bu rumûzâtı bu râzı

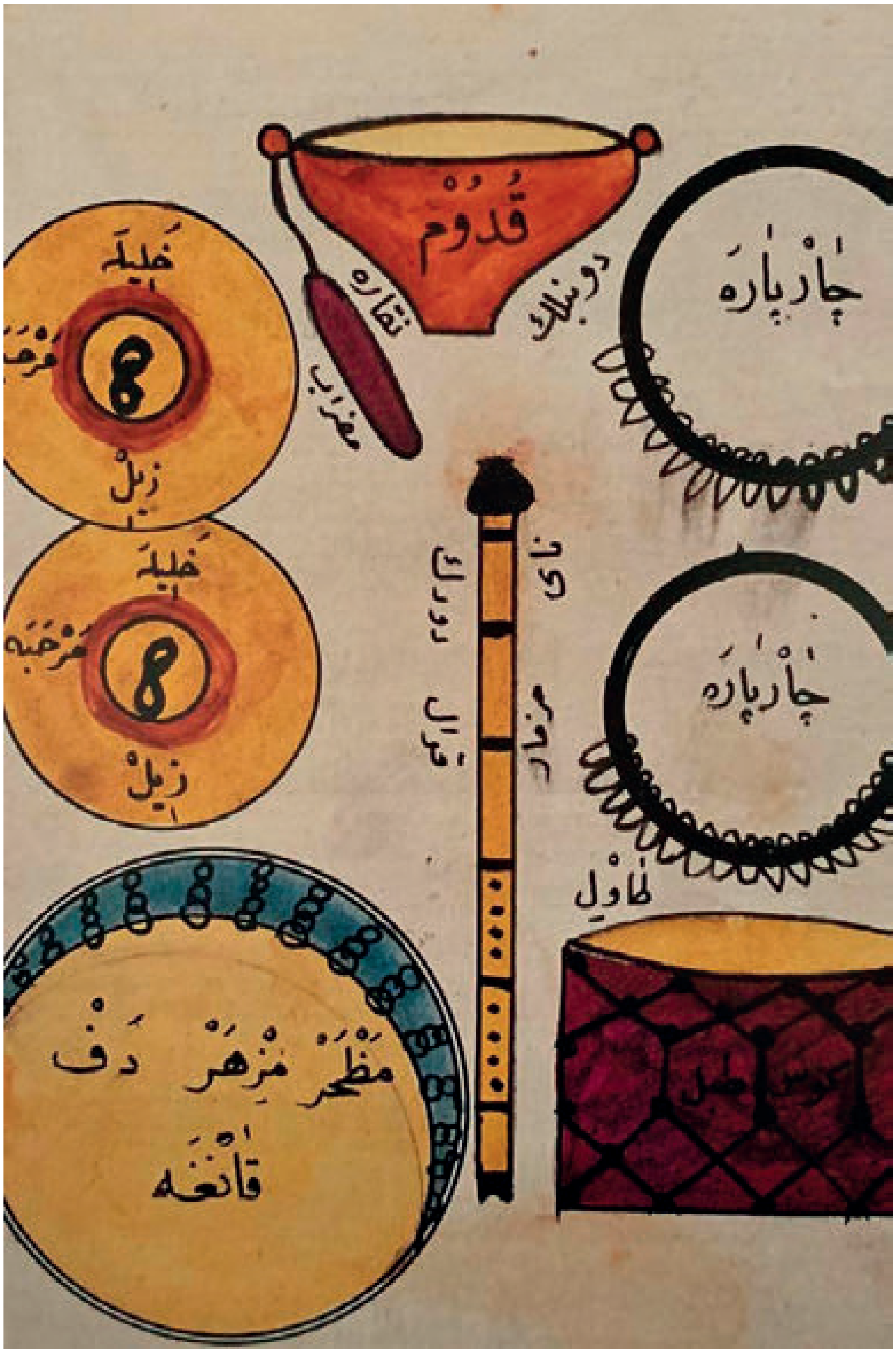
Bu prensip, nevbe ayininin her safhasında görülür. Mesela bazı tariflere göre nevbenin başında bütün mahlukatın Hakk’ı zikrettiğini ifade etmek için Efendimizin “hurma kütüğünün konuşması” (Sütûn-i Hannâne/Üstüvâne-i Hannâne) mucizesini anlatan *Mesnevi* beyitleri seçilir ve kendine mahsus bir beste ile okunurdu.

Her ne kadar bir asırdır o haşmetli ve heybetli merasimler yapılmıyor ise de bu geleneği kısmen devam ettirmeye gayret gösteren ocaklar mevcuttur.

Sine tablın kal’a-i aşkında çalmak derd ile

Muttasıldır pâdişâhım, günde bin nevbet değil! Z

Nevbe sazları[11]



NOTLAR

1 Âl-i İmrân Suresi, 191. âyet.
2 Beyazıd-ı Bistamî’ye atfolunan meşhur bir kelam-ı kibardır.
3 Erdem Kaya, “Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu,” *İdil Sanat ve Dil Dergisi* I/3 (2012): 93-105.
4 Haşmet Altınölçek, “Türk Kültür Dünyasında Uygur Askerî Müziği,” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (2016): 243-250.
5 Cemaleddin Server Revnakoğlu, “Nevbe Vurmak Ne İdi, Nasıl Yapılırdı?” *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf ve Tarikat Kültürü,* haz. M. Doğan Bayın, İsmail Dervişoğlu, İstanbul: Kırkambar Kitaplığı, 2003, s. 325-326.
6 Aynur Demir, “XX. Yüzyılda Şeref bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dînî Güfteler Mecmûası,” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 32.
7 Yüce Gümüş, “Tulûb-i Nevbe’ye Dair,” *Keşkül Dergisi* 34 (Bahar 2015): 116-121.
8 Tuğrul İnançer, “Sâdîlik/Sâdîlikte Zikir Usulü ve Mûsiki,” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı, 1994, s. 394- 395.
9 Şeyh Raşid Efendi’nin Samiha Ayverdi Hanım ile yaptığı mülakat (Kaydı bize ulaştıran Tuğrul Fayda Beyefendi şahsında Cenân Vakfının gayretkeş üyelerine medyun-ı şükranız).
10 Demir, age, s. 27-30.
11 Nurhan Atasoy, *Derviş Çeyizi: Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2005, s. 252.



20. yüzyılda İstanbul'da

CAMİ MUSİKİSİ VE MÜEZZİNLER

HALUK DURSUN

KLASİK musikimiz dinî ve din dışı olmak üzere iki ana bölümde incelenebilir. Dinî musiki de cami musikisi ve tekke musikisi olarak iki ayrı sahaya ayrılabilir. Cami musikisi, imamlar tarafından namaz sırasında ve sonrasında Kur'ân-ı Kerîm kıraati şeklinde icra edildiği gibi, müezzinler vasıtasıyla çeşitli vesilelerle değişik zamanlarda da tatbik edilir. Biz cami musikisi içinde yer alan Kur'ân-ı Kerîm okunması konusunu ele almayıp reisü'l-kurrâlığı ve mevlidhanlığı ayrı tutarak, sadece müezzinlerle ilgili olarak bakmaya çalışacağız.

Süleymaniye Camii vakfiyesinde camiin müezzinlik kadrosunda 24 kişinin yer aldığını görmekteyiz. Osmanlı döneminde bu çok yüksek olan sayıdan İstanbul'da dinî musikinin, sosyal hayatın içerisinde ne kadar önemli bir yer tuttuğunu anlamak mümkündür.

Cami musikisi, minarelerde ve cami içinde icra edilenler olmak üzere iki ana başlıkta toplanabilir: 1) Minarelerde okunan ezanlar, salatlar, temcidler; 2) Cami içinde iç ezan, kamet, muarriflik, cumhur müezzinliği, tardiyye, ramazan-ı şerifte kılınan teravih namazına ait salavat-ı şerife ile dualar, menkıbe-i nebeviyyenin okunuşu ve buna ait teşvihler.

Müezzinler, ezanın yanı sıra, cami musikisi içinde yer alan yukarıda saymış olduğumuz sahalarda okuyuculuk vazifesini idrak ederler. Söz konusu vazifeyi bir tek müezzin efendi ifa edebildiği gibi çok sayıda müezzinin aynı camide görev aldığı ve bir nevi koro şeklinde dâhil olduğu ortak okuyuşlar da yapılabilir.

Yalnız Osmanlı zamanında değil, Cumhuriyette de bu 'cumhur müezzinliği' adı verilen birden fazla müezzinin bulunduğu camiler mevcuttu. 1950'ye kadar Eyüp Sultan Camii'nde 10 müezzin yer almaktaydı. Nur-ı Osmaniye'de de altı müezzin vardı. Bugün bu sayı üçe kadar inmiştir.

Müezzinlerin başında 'başmüezzin' olur ve sanki bir koro şefi gibi müezzinleri idare ederdi. Başmüezzin yanında 'sermahfil' denilen müezzinbaşı yardımcısı bulunurdu. Sermahfil, müezzinlik nöbeti tutmanın yanı sıra müezzin olmaya kimler layık ise onları teklif ve diğer müezzinlerin günlük derslerini müzakere etmekle görevliydi.

BAZI MEŞHUR MÜEZZİNLER

Osmanlı 'imparatorluk kültürü' içerisinde her sahanın en iyisi İstanbul'da bulunduğu gibi en güzel sesli müezzinler de İstanbul camilerinde vazife alırlardı. Camilerin dışında Sarayda ve vüzera konaklarında da en meşhur müezzinleri görmek ve dinlemek mümkündü. İstanbul camilerindeki müezzin efendiler eğer çok meşhur olurlarsa ister istemez mevlidhanlığa kayarlar ve işi daha bir sanatkârane yaklaşımla icra edip meslek hâline getirirlerdi. Bunların yanı sıra halk arasında çok tanınmayıp sadece cami içinde kaldıkları hâlde bu meslekten anlayan ve erbabınca makbul ve üstad olarak kabul edilen müezzin efendiler de vardı.

Süleymaniye'de 1940'lı yıllarda dinî musiki ve cumhur müezzinlikte bir otorite olan Şevket Efendi, müezzinler arasında yüksek idaresiyle tanınmaktaydı. Nur-ı Osmaniye'de başmüezzin Haydar Efendi, bir İstanbul efendisi olup, adap ve erkanı iyi bilen, dinî kültüre ve makamata hâkim bir üstaddı. Yine cumhur müezzinliği bihakkın icra edenlerden bir tanesi de Eyüp Camii başmüezzini Hafız Kaşif Efendi idi. Ayrıca Süleymaniye Camii'nden Hafız Kemal, Valide Camii'nden Hafız İbrahim, Hafız Hamdi, Hafız Mustafa, Atik Ali Paşa Camii'nden Hafız Kerim gibi zatlar da mesleklerinde muvaffak olan kişilerdi.

Müezzin efendilerin sadece seslerinin güzel olması kafi olmaz, usul ve makam bakımından da yeterlilikleri aranırdı. Ezan sesi ayrı, Kur'ân sesi ayrı, mevlid, gazel, kaside sesi ayrı, şarkı sesinin ayrı olması icap ederdi. Ezanlar dışında müezzinler 'amin' okuma usullerini de iyi bilirler, üç ayrı müezzin tarafından kısa amin, uzun amin, dualı amin okuyuşlarında Rast ve Muhayyer makamları tercihen icra ederlerdi. Namaz sonrası tesbih dualarında genelde Isfahan, Rast, Sûzinâk, Hicâz, Sabâ, Dügâh ve Segâh makamları kullanılırdı.

Ezan, sadece ses ile okunmaz, aynı zamanda ezanın kıraatinin yani okuyuş tarzının, kelime ve harfleri telaffuz ediş biçiminin de doğru olması lazımdır. Bundan sonra da doğru okuyuşu güzel bir makam ile süslemek gerekir.

Eski İstanbul'da hangi ezanın hangi makamda, nasıl okunacağını bırakın imam-müezzin gibi din adamlarını, sıradan ahali, hele cami cemaati çok iyi bilirdi. Sabah ezanı, mutlaka Sabâ makamında okunur, ancak arada bestenigar yahut Dügâh çeşni katılabilirdi. Öğle ezanı, Uşşak yahut beyati –ki bu iki makam birbirine çok yakındır- olarak icra edilir, hele ikindi ezanı İstanbul'da mutlaka hicaz olurdu. Akşam ezanı İstanbul usulünce segah ve dügah makamında, yatsı ise Rast-Nevâ okunurdu. Sabah ezanının saba gibi insanı hafif hafif ürperten, inceden inceye uyaran yumuşak bir makamda ve ikindinin de hicaz gibi insanı rahatlatan bir makamda olmasının hep hikmeti vardır.

Sabah salası temcid ve cenaze salaları Dilkeşhâverân ve Hüseynî makamında okunur, cuma salası ise segah makamında verilirdi. Şimdi artık bırakın salayı, ezanı bile bihakkın, makama aşina okuyan ses neredeyse kalmadı.

Merhum üstad Bekir Sıdkı Sezgin konservatuvardaki bir dersinde ezanların, tesbih dualarının ve salanın nasıl okunacağını tatbikî olarak öğretmiş ve dostumuz müzikolog Ruhi Ayangil tarafından da teybe kaydedilmiştir.

Bu mevzuun ve bu sahanın asıl üstadı ise Kani Karaca'dır. Bildiğimize

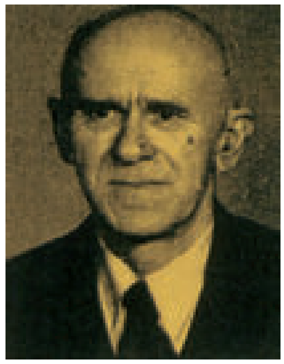
Z Haluk Dursun'un *İstanbul'da Yaşama Sanatı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999) adlı eserinden alınmıştır.



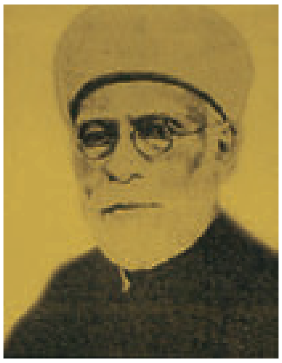
Hafız Kemal Gürses.



Hafız Hasan Akkuş.



Hafız Ali Rıza Sağman.



Mehmet Rakım Elkutlu.



Hafız Esad Gerede.



Sadettin Kaynak.

göre merhum Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel bile bu konuya dikkat eder ve Kani Karaca'nın ezanını fark edip etrafındakilere "Bakın ezanı Kani Karaca okuyor" diye söylermiş. Kani Karaca'nın kendine özgü tavrı ve son zamanlarda yetişen gençlerden Fenerbahçe Camii müezzini Yunus Balcıoğlu'nun seslendirdiği yumuşak üsluplu ve bol geçkili ezanları da dikkate şayandır.

Osmanlı'nın son döneminde ise medhinin sık sık yapıldığı, şöhretinin anlatıldığı müezzinlerin başında Hafız Cemal Efendi gelir. Aksaray Valide Camii başmüezzini olan Cemal Efendi, okuduğu ezanlarla Cumhuriyet döneminin en parlak müezzini olmuştur. Aksaray'da ezan okurken Boğaziçi'nden sesinin dinlendiği hep anlatılmış, bir keresinde Çanakkale şehitleri için gemiyle Gelibolu'ya gidildiğinde okuduğu ezan bütün bir Boğazdan ve Gelibolu sırtlarından duyulmuştu. Aksaray'da Valide Camii minaresinden dirseklerini şerefenin kenarına dayayıp başını elleri arasına alarak ezan bitinceye kadar evlerin, yolların, meydanların mutlak bir sükunet içinde kaldığı, türlü yaş, cins ve ırktan insanların dinleme aşkıyla minarelere, sesin geldiği yöne doğru çevrildiği hep söylenegelmiştir.

Aksaraylı Hafız Cemal'den sonra ezanı en iyi okuyanlar arasında Karabacak Süleyman Efendi gelirdi. Hafız Cemal ezanda sesini titretmeden türlü nağmeler yaparken Karabacak Süleyman Efendi bilakis titrek sesle okur ve her istediği şekli icra ederdi.

Meclis-i Mebusan müezzini Beşiktaşlı Hafız Rıza ise pestlerde arasıra falso yapmasına, perde kayması hissedilmesine rağmen tizlerde daha feyyaz, daha bereketli ezan okuyuşuyla tanınırdı.

Yine Nur-ı Osmaniye başmüezzini Haydar Efendi, Süleymaniye başmüezzini Şevket Efendi ile Hafız Şaşı Osman, Hafız Aşir dinî musikiye hakimiyetleri ve güzel ezanlarıyla tanınmışlar arasındaydı. Ayrıca Ahmet Rasim'in yazdığına göre Nedim Bey, Aziz Mahmud Hüdai Camii'nde (Üsküdar'da) bir yatsı ezanı okumuş, Boğaz'ın karşı yakasında Fındıklı-Kabataş-Cihangir tarafından duyulmuş. Hafız Sadettin Kaynak'ın, Hafız Sami'nin, Hafız Yaşar'ın ezanları da pek beğenilirmiş.

Daha eskiden meşhur müezzinlerden birisi de Enderunî Hafız Hüseyin Hüsni Efendi'dir. Bulgarlardan geri alındığı zaman Edirne Selimiye'de ilk ezanı o okumuştur. Meşhur hattat-bestekâr Kazasker Mustafa İzzet Efendi ilk defa Sirkeci'deki Hidayet Camii'nde ezan okurken Padişah II. Mahmud tarafından keşfedilmiş ve Enderun'a alınmıştır. Yine Osmanlı döneminde Hacı Hafız Nafiz Bey, Hacı Keramî Efendi, III. Selim'in müezzinbaşısı Şakir Ağa ve Abdülaziz'in müezzini Hafız Deli Hüsam da Sarayın gözdeleri arasındadır. Said Paşa imamı diye meşhur olan Hasan Rıza Efendi, Bayezid Camii'nde okuduğu bir iç ezanla beğenilip Saraya müezzin olarak çağrılmıştır.

Eski bir söz vardır, 'Dinleyen anlatandan arif olmak gerek' diye. Ezanda da öyledir. Ezanı dinleyenin okuyandan daha iyi makam ve musiki bilmesi gerekir. Şimdi ikisi de pek kalmadı ama, her zaman olduğu gibi nedret olan şey yani nadirat ele geçtiği zaman çok daha kıymetli oluyor. Ne mutlu ki, İstanbul hâlâ arada sırada da olsa en güzel ezan-ı Muhammedîlerin dinlendiği şehrimizdir.

Güzel bir sesle okunan tesirli bir ezan insanı camiye çekebildiği gibi, hatta bazen dine de çekebilir. Bed sesle okunan makamsız ve kötü bir ezan da insanı hem camiden hem de dinden soğutur, uzaklaştırır. Onun için anlatırlar: Bir musiki erbabı, ezanı tahammül edilmez derecede okuyan birini çağırmış. "Evladım ezanı niçin böyle okuyorsun?" diye sormuş. "Allah için

okuyorum" cevabını alınca da "Aman Allah rızası için okuma!" demiş.

Yine Balıkesir'de merhum Hasan Basri Çantay'ın, ezan okuyan müezzinleri yanına çağırıp "Bak evladım, o öyle okunmaz, böyle okunur" diye tatbikî olarak ders verdiğini biliyoruz.

ENDERUN USULÜ TERAVİH

Günde beş vakit okunan ezanın dışında halkın cami musikisiyle en çok karşı karşıya kaldığı dönem ise Ramazan ayıdır. Özellikle bu ayda kılınan teravih namazları cami musikisi açısından en renkli uygulamaların icra edildiği vakittir.

Cumhur müezzinlikle teravih namazının uygulanması şöyle olurdu: Yatsı namazının son sünneti eda edilip ısfahan makamında dua okunduktan sonra bütün müezzinler yine aynı makamda 'Salli alâ Muhammed' derlerdi. İmam efendi de aynı makamdan tilavetle namazı kıldırmaya başlardı. Dördüncü rekatın sonunda müezzinlerin hepsi 'salat-ı ümmiye'yi okurlardı. Akabinde müezzinbaşının ve diğer müezzinlerin kudret ve ehliyet-i musikiyesi derecesinde Hüzzam, Hicâz, Sabâ gibi makamlardan okurlardı. 12. rekat kılınıp 13.'ye kalkılırken evc makamı icra edilirdi. Son dört olan 16. rekat ise 'salli alâ'da Acemaşîrân makamıyla tamamlanırdı. Teravihin sonunda yine Acemaşîrân makamında sala verilir ve bu defa 'salat-ı ümmiye' yerine bir ilahi okunurdu. Z

MERAKLISINA NOTLAR

'Ser-müezzin' veya 'müezzinbaşı' daha tam ismiyle 'ser-müezzin-i şehriyarî' yahut 'ser-müezzin-i Hazret-i Padişahî,' Osmanlı Devletinde hükümdarın Saray müezzinlerinin başı manasında kullanılmaktadı. İmam-ı sultanîler gibi, müezzin-i sultanîler ve bunların başları ekseri değerli müzisyenler arasından seçilirdi (Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul 1974, c. 2, s. 55).

Müezzin ezan sırasında 'sîa-ı sadr ve vüsat-i savt'ına göre makamın zemin nağmelerini icra eder. Ezandan laftazullah anlaşılmalı, vuzuh ve haşmetiyle nida edilmelidir. Ezanın meyanı ise 'hayye ale's-salâh'ın birinci okunuşunda müezzinin kendisine mahsus nağmeleriyle yapılır. (H. Can, *Dinî Musiki*, 291 [Ocak 1974]).

İsmail Baha Sürelsan, *Dinî Türk Musikisine Giriş* adlı eserinde (s. 65) akşam ezanının Hicâz yahut Rasttan da okunacağını kaydetmişse de Halil Can, "Bildiklerime Göre Gördüklerim" isimli makalesinde bu görüşe karşı çıkmaktadır.

Aynen ezanlarda olduğu gibi salalar da çifte yapılabilir. Ezanlar bir kişi tarafından okunduğu gibi 'çifte ezan' şeklinde iki kişi ile karşılıklı okunur. Birkaç kişi tarafından hep birlikte okunması da caizdir. (H. Can, *Dinî Musiki*, 291 (Ocak 1974): 14)



Hafız Esad Gerede, mevlid-i şerif.

Hafız Esad Gerede, aşr-ı şerif.

Kani Karaca, Rast ezan.

Mehmet Kemiksiz, beş makamlı Enderun teravihi tertibi.

KARAGÖZ MUSİKİSİ

LEVENT ÇELİK



Karagöz ve Hacivat.

Karagöz'ün Şarkısı

AHMET Rasim'in anlatımına göre Karagöz oyunu, eski İstanbul hayatının ilk akla gelen eğlence unsurlarından biridir ve özellikle teravih sonrası başlayıp sahura kadar süren zaman içinde Karagöz, ramazan aylarının vazgeçilmezidir: "*Topluca Meddah, Karagöze, Ortaoyununa gitmek, büyük kahvehanelerde yemişine, tatlısına, dört, altı kol iskambil, dama, satranç, tavla oynamak, seyretmek bir zevk sayıldığı gibi, Semâî Kahveleri ile şairlerin toplandığı yer olan çayhanelere devam etmek...*" [1]

Karagöz perdesi, hayalcinin 'nâreke' adı verilen düdük benzeri, kamıştan mamul bir alete, yarı ses, yarı nefes vererek yaptığı makamsal taksimle açılır. Hemen arkasından, bıraktığı makama uygun şekilde perde gazelini okur:

Off hay hak
Nakş-ı sun'un remz eder hüsnünde rü'yet perdesi
Hâce-i hükm-i ezeldendir hakîkat perdesi
Sîreti sûrette mümkündür temâşâ eylemek
Hâ'il olmaz ayn-i irfâna basîret perdesi
Her neye îmân ile baksan olur iş âşikâr
Kılmış istîlâ cihâna hâb-ı gaflet perdesi

Bu hayâl-i âlemi gözden geçirmektir hüner
Nice kara gözleri mahv etti sûret perdesi
Şem'-i aşka yandırıp tasvîr-i cismindir geçen
Âdemi âmed şüd etmekte azîmet perdesi
Hangi zılle ilticâ etsen fenâ bulmaz acep
Oynatan üstâdı gör kurmuş muhabbet perdesi
Dergeh-i Âl-i Abâda müstakîm ol Kemterî
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi

Bu gazelin 1890'lı yıllarda yazıldığı tahmin ediliyor. Gazel, Kemterî'nin yanı sıra Raşid mahlasını da kullanan Üsküdarlı Bektaşi Raşid Ali Efendiye (ö. 1896) aittir.

Gazelin ardından Hacivat, bir semâî ile perdeye gelir. Burada Sadullah Ağanın muhayyer makamındaki yürük semâîsinden örnek verebiliriz:

Bir elif çekti yine sîneme cânân bu gece
Pek sarıldı bana ol serv-i hırâmân bu gece
Ayın on dördü gibi dün gece mecliste idi
Kande akşamlayacak ol meh-i tâbân bu gece

Musikimizde beste, ağır semâî, yürük semâî ve kârçe diye adlandırılan ve besteleniş biçimleriyle ve usullerinin büyüklüğü itibarıyla, musiki erbabınca ayrı bir kıymet verilen formların Karagöz lügatindeki genel adı 'semâî'dir.

Bu formların icrası; usul darplarının öne çıkarıldığı, hecelerin seslendirilişi esnasında 'g,' 'y' harflerinin katılımıyla uzun müzik cümlelerinin nağmelerinin vurgulanacağı şekildedir. Hacivat bu tavrı biraz daha abartır, karikatürize ederek seslendirir. Semaiden sonra meşhur "Yâr bana bir eğlence" nidalarıyla Karagöz'ü hasbihâle davet eder. Bu bölüm 'teganni' adıyla anılır.

Asıl oyunda; "Ferhad ile Şirin," "Tahir ile Zühre" gibi edebî metinler işlenebildiği gibi, "Bahçe" oyununda olduğu şekilde, eğlence amacıyla kullanılan, 19. yüzyıl sonlarında açık hava tiyatrolarına dönüşen bahçeler de konu edilmiştir.

Oyunların konusuna göre Osmanlı tebasından muhtelif tipler, yerel kıyafetleriyle, şiveleriyle, ait oldukları yöreye özgü klişeleşmiş tavırlarla perdeye gelip Karagöz ustasının elinde, sesinde hayat bulurlar. Yöresel karakterlerin dışında da Tuzsuz, Çelebi, Zenne, Tiryaki gibi tipler de vardır. Mesela bir Karadenizli Temel; yöresel kıyafeti, elinde kemençe, Karadeniz hırçınlığını sesine ve aceleci tavrına yansıtarak perdeye gelirken Devr-i Turan usulündeki türküsünü hayalbaz okur, defiyle de yardağı ona eşlik eder: "Tabançamun sapuni külle tonataçağum."

Yardak ustasına vermek için başka bir tasviri hazır eder. Sırada Acem (Azeri) vardır ve şarkısı Müstear makamında curcuna usulündedir:

Isfahan'da mir kuyi var içinde nâne suyi var
Her gözelin mir huyi var ne yeman Acem gözeli

Acem perdeye girer, amacı ticaret olsa da, felekten bir gün çalmak da fena olmaz. Hacivat'ın işlettiği bahçeyi kiralar, oyun havalarıyla, çengilerin danslarıyla işret eder.

Dede Efendiye ait Karcığar makamında köçekçe çalınır, çengiler oynar:

Benliyi aldım kaçaktan
Görünmez oldu saçaktan
Arzum almadım köçekten benli

Acem, tacirliği sebebiyle çok kişi tanır, ahbaplık kurar. Bahçe oyununda Kapalıçarşı'dan tanıdığı Yahudi Sarraf Mişon Efendiyi hatırlar ve Hacivat'tan onu bulup getirmesini ister: "Hacevat Çelebii, çarşıda Sarraf Mişon Efendi menim ahbabımdıır, apar çabuk getiir direm."

Hacivat, Mişon Efendiyi bulup bahçeye getirir. O da perdede görünür görünmez Hüseynî makamındaki şarkısını okumaya başlar:

Balati kapısından yirdim içeri
Poliçalar oturmuş iki keçeli
Çok oldu mu burdan yârim geçeli
Ben onu yörmedim o beni yördü
Poraki poraki vamoz poraki

Yöresel karakterlerin dışında da tipler vardır hayal perdesinde. Bunlardan en dikkat çekeni Bebe Ruhi'dir. Yaşça erişkin ama aklen reşit olmayan, komik kıyafetiyle, çocuksu ses tonu ve konuşmasıyla biraz patavatsız, müstehcen espriler yapan bir tiptir. Perdeye, kendine özgü bir Sabâ şarkıyı çocuk sesiyle söyleyerek gelir;

Vaydım Halebe giydim dolab, payalayı veydim yakı şayaba

Karagöz oyunlarında okunan şarkılar, türküler perdeye gelen tiplere göre seçildiğinden okuyuşlarda tipin karakterini, hâlini vurgulayıcı bir tavır gözetilir. Öyle ki bu teatral kaygı çoğu kez şarkının nağmesinden, usulünden taviz verilmesine sebep olur. Mesela hayal perdesinde ismiyle müsemma Matiz (sarhoş), sarhoş biri ne kadar düzgün şarkı okuyabilirse o kadar düzgün okuyabilir. Saba makamında kantoyu okurken ağzı kayacak, kelimeleri yutacak, arada hıçkıracaktır:

On yedi tek düz mastika içtim sekiz tanecik konyak
Altı yedi vermut bira elli tanecik şarap
Bana serhoşsun diyorlar var mı ben de böyle bir hâl...

Erkek karakterler çoğunlukta olsa da kadın tasvirler de arz-ı endam ederler hayal perdesinde. Genel olarak Zenne diye adlandırılan bu tasvirlerin, konuşmalarını ve şarkı okumalarını hayalci, kadın sesini taklit ederek icra eder.

Zenne tipi genç ise genelde evlenmek için âşığını bekler. Bu tipe uyacak pek çok şarkı vardır, okunabilir; ancak en çok Şakir Ağanın aksak usulündeki müstear şarkısı okunagelmiştir:

Evvel benim nazlı yârim severim kimseler bilmez

Karagöz oyununda karakterler bu kadarla sınırlı değil elbette... Etem Ruhi Üngör, *Karagöz Mûsikisi* isimli kitabında onlarca tipi ayrı ayrı tespit etmiş, bu tipleri, hangi oyunlarda oynadıklarına, hangi şarkıları okuduklarına kadar ayrıntılı şekilde kaleme almıştır.[2]

Karagöz musikisi, fasıllarda, meşklerde söylenen repertuvardan, Karagöz için bestelenmiş birkaç istisna dışında ayrı değildir. Yukarıdaki örneklerde kısmen görüldüğü gibi besteden kârçeye, şarkıdan köçekçeye, kantodan oyun havasına, longaya, sirtoya, polkaya ve daha pek çok forma kadar örnekleri Karagöz oyununda duyabiliriz.

Şarkıları, tiplerin karakterleri, tavırları müsaade ettiği ölçüde düzgün okuyabilmek, Karagöz oynatıcısının musiki ve teatral kabiliyetiyle orantılıdır. Şarkıyı bir konser edasıyla okuyup tipin özelliklerini törpülemek doğru değildir. Öte yandan şarkıyı tanınmayacak hâle getirmek de yanlıştır. Şarkılar oyunun akışını soğutacak kadar uzun tutulmamalıdır. Karagözcüler de bu sebeple genellikle bir ya da iki mısra okumayı âdet edinmişlerdir.

NOTLAR

1 Ahmet Rasim, *Ramazan Karşılaması,* İstanbul: Arba Yayınları, 1990.
2 Etem Ruhi Üngör, *Karagöz Mûsikisi,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.



Müzisyen ve müzikolog

GOMİDAS VARTABED

BETÜL BAKIRCI

Paris, 1906. Komitas Müzesi Arşivi.

Bütün bu yazdıklarım sanki bir rüya. Gomidas sanki rüya gibi geçti,
o da sanki bir rüyaydı, bir masal sanki, olmuş, olmamış, bir varmış, bir yokmuş.
Fakat onun notalara döktüğü ve düzenlediği halk şarkılarını her duyduğumda,
o geçmiş gerçeğe dönüşüyor ve o gözümün önünde halk şarkılarımıza dair
duyduğu heyecanla yeniden canlanıyor. Onun başardığı işin kalıcı olacağını
ve onun, yerli/özgün müziğimizin tınılarıyla, uzun, çok uzun zaman,
nesilden nesile sevileceğini hissediyor ve biliyorum.
—Manug Apeğyan[1]

ERMENİ etnografya çalışmaları ve etnografik yazını 19. yüzyılın ikinci yarısında canlanmaya başlar. Gomidas Vartabed'in araştırmaları, Ermeni müziği alanını aşarak bütün bir Anadolu coğrafyasına yayılır. Özellikle Osmanlı topraklarında yaşayan milletlerin Ermenice, Kürtçe, Farsça ve Türkçe seslendirdiği ezgileri, 'halk müziği' kategorisinde derler ve notaya geçirir. Bu müziklerin yanı sıra Osmanlı ve Rus Ermenilerinin kentlerde ürettiği, devrim ya da âşık şarkılarını da derleyerek Anadolu coğrafyasına dair zengin bir repertuvar sunar. Gomidas, Osmanlı kültürel modernleşmesine doğrudan katkı sağlayan bir müzisyen, müzikolog, besteci ve derlemecidir. Bu bağlamda müziğinde hem modern hem özgün arayışlara rastlamak mümkün... İmparatorluk sınırları içinde İstanbul, İzmir, Kahire, Tiflis gibi kültür ve sanat merkezi şehirlerde, ayrıca Avrupa'nın Paris, Londra, Leipzig, Berlin ve Viyana gibi çeşitli şehirlerinde müzik araştırmaları yürütür, konuşmalar yapar ve konserler verir. Bir yandan besteleri coğrafyanın müşterek tecrübelerini müzikle yoğurur, öte yandan, birlikte hayata geçmişini kulaklara fısıldar.

"Herkesin bir yolu var hayatta. Ben ilahi olanın sesiyle hareket ettim hep. Yolum müzikti ve Tanrıma aitti."[2] diyen Gomidas'ın müziği, etnik kökenden uzak, melez bir kültürün ürünüdür. Ona göre halk şarkıları tanımları itibarıyla dilden dile aktarılan ortak yaratımlardır. Bir tek kişiye değil bütün bir köye, dolayısıyla da 'millete' aittirler. 'Kolektif yaratım' sürecine inanır ve şarkının ilk kez nerede, ne zaman ve kim tarafından söylendiğini umursamaz.[3]

Halk ezgileri, yüzyıllar içinde kulaktan kulağa aktarılmış, halk tarafından muhafaza edilmiş ve dönüşmüştür. Bu yüzden halk şarkıları farklı müzikal etkilere açık, ayrı bir türdür. Halk şarkılarındaki melezliğin izlerini Ermeni müziğinde de görmek mümkündür. Esasen Ermeni müziği iki kadim türe ayrılmıştır. Gomidas'ın bu türlerin birbirine koşut ilişkilerine dair teorisi şöyle aktarılır:

Teorisi, ilk mezmurların eski halk ezgileri üzerine söylendiği yönündeydi. Ermeni müziğinin iki kadim türü olan halk ve dini repertuar arasındaki ilişkiyi, ezgisel, dizisel, ritmik, yapısal, aralıksal ve süslemesel benzerliklere dayandırıyordu. Dini şarkılara sonradan eklendiğini düşündüğü süslemelerden arındırıldığında ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları vereceğine inanıyordu.[4]

Başka bir ifadeyle o, birbirinden ayrı değerlendirilen halk ve kilise ezgilerinin köklerinin kardeşliğini desteklemekteydi, tıpkı coğrafyanın ezgilerinin müşterekliğine inandığı gibi.

Gomidas 12 yaşında iken Ermeni müziğiyle tanışır. Kütahya'da doğmuş, erken yaşta anne ve babasını kaybetmiştir. Akrabalarının desteğiyle önce Bursa'ya gönderilir. Oradaki okula ayak uyduramayarak Kütahya'ya döner. Bir süre Kütahya'da kaldıktan sonra Aziz Eçmiyazin Başkatedrali Ruhban Okulu Kevorkyan Cemaran'a gönderilir. Hıraçya Acaryan, Gomidas'ın kiliseye gelişine *Gyankis Huşerits*'te (Hayatımın Anılarından) yer verir:

O Kütahyalı Türkçe konuşan bir Ermeniydi (...) Gatoğigos IV. Kevork ona:

—Sen Ermenice biliyor musun? diye sorar, ben seninle ne yapayım? der.

—Ermenice biliyor olsam, neden geleyim? Gelmişim ki öğreneyim.

Bu ani ve cüretkâr cevap karşısında Gatoğigos şaşkınlık ve mutlulukla sorar:

—Sen turki-murki (türkü mürkü) bilir misin?

Soğomon Soğomonyan (onun dünyevi ismi buydu) Türkçe bir şarkı söylemeye başlar. Güzel sesinin büyüsüne kapılan Gatoğigos hemen "Çabuk, çabuk alın bu çocuğu ve okula kaydedin" der.[5]

Gomidas yıllarını vereceği müzik eğitimine ilk adımını böyle atar. Önce 1895'te Tiflis'e Batı müziği ve kuramı çalışmak niyetiyle gider, daha sonra 1896'da ünlü işadamı Aleksandr Mantaşyan bursuyla Berlin'e gönderilir. Burada müzik tarihi ve teorisi üzerine dersler almaya devam eder. Bir yandan da piyano, kompozisyon ve orkestrasyon sahalarında kendini geliştirir. Berlin'deyken Oskar Fleischer, Heinrich Bellermann ve Max Friendländer gibi hocaların müzikoloji derslerinde bulunmuş, Uluslararası Müzik Cemiyetinin kongresine davet edilmiştir. Bu davette bir de konser veren Gomidas, Ermenice, Kürtçe, Farsça ve Türkçe şarkılarla coğrafyanın çok kültürlü kimliğini yansıtır. 1899'dan İstanbul'a taşınacağı 1910 yılına kadar Cemaran'daki okulunda müzik öğretmenliği ve koro şefliği yapar. Üretken bir araştırmacı olan Gomidas, Cemaran'da bulunduğu yıllarda şarkılar derlemeye ve besteler yazmaya devam eder, müzikoloji makaleleri Avrupa'da çeşitli dergilerde yayınlanır.[6]

Gomidas'ın halk ezgilerini derlemesiyle ilgili muhtelif görüşler vardır. Bir görüşe göre, Gomidas Anadolu'nun köylerini gezerek halk şarkılarını dinlemiş ve derlemiştir; diğer bir görüşe göre ise sadece Kütahya, Eçmiyazin ve Cemaran civarındaki köyleri dolaşarak

1912, İstanbul. Komitas Müzesi Arşivi.



buradaki halk ezgilerini derlemiş ve notaya geçirmiştir. Bu derlemeler arasında şüphesiz en dikkate değer olanı makamlı 'ezan'dır. Gomidas dinlediği her şeyi değil, kulağına hoş gelen her şeyi notaya çeken bir müzisyen olarak 'ezan'ı da notaya geçirir.[7] Öte yandan 1893'te okulunda notaya çektiği dinî şarkıları, *Hokevor Apeğa* (Ruhani Ezgiler) başlığıyla bir derleme defterinde toplar.[8] Kısacası Gomidas'ın dilleri aşan çalışması dinleri de aşar, bu coğrafyayı içine alır.

Gomidas, derleme çalışmalarına büyük ihtimalle ruhban okulunda başlamıştır. Anadolu coğrafyasını karış karış gezdiği yanılgısı, muhtemelen onun coğrafyaya yayılan çalışmalarından, derlemelerinin çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. Dahası, "Dikran Çituni, Hagop Canigyan, Sahag Amaduni gibi derlemecilerin Ermenice Van ve Agn (Eğin-Kemaliye) şarkılarını, Sarkis Hayguni'nin de Kürtçe repertuarını notaya çeker."[9] Aslında Gomidas, köy köy gezerek bir derleme yapmamış olsa da sunduğu geniş repertuvar ile ardında oldukça kıymetli bir Anadolu mirası bırakır. 1910 yılında Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesinin muganni heyetinin daveti üzerine İstanbul'a taşınır. Burada da faaliyetlerini sürdürmeye devam eder. Çeşitli Ermeni okullarında Ermeni müziği ve dansı üzerine dersler verir; bestecilik, müzikoloji, müzik pedagojisi yöntemleri üzerine çalışmalar yürütür. En büyük hayali İstanbul'da, Pera'da bir konservatuvar kurmaktır.[10] Burada, halk ve kilise müziği ile Batı müziği eğitimi verecek ve öyle ki, bahsi geçen teorisine dayanan ezgilerdeki 'köken kardeşliği'ni modern dokuyla çevreleyebilecektir. *Azadamard*'da, Rupen Zartaryan, konservatuvar fikrini destekleyen yazısında şöyle diyordu:

Doğululuğun ruhunu yüceltecek, duygularına zerafet ve incelik katacak böylesi bir konservatuvarın insan ruhu üzerindeki pozitif etkilerinin sadece Ermeniler arasında değil, diğer yurttaşlar, özellikle de Türkler arasında da hissedileceğine inandığını ekliyor, örnek olarak da Dikran Çuhacıyan'ın "Leblebici Horhor Ağa" operetine Ermeni ve Türk halkları arasında duygusal bir iletişim için kalıcı bir bağ olma özelliği atfediyordu.[11]

Hakikaten de Gomidas'ın hayali bir millete ait değildir. Müziğe ilahi bir tutkuyla bağlıdır ve onu milletlerin üzerinde görmektedir. Bu yüzdendir ki Gomidas'ın müziği hâlâ birçok coğrafyanın sesidir, onların dili ve kültürüyle akrabadır. Gomidas, dostu Arşag Çobanyan'a yazdığı mektubunda konservatuvar kurma hazırlıklarını şöyle dile getirir:

Sevgili Dostum,

Nihayet İstanbul'a vardım. Viyana ve Filibe'de epeyce iş hallettim. Konuştum, şarkı söyledim ve okula, eğitime destek verdim (...) Asıl önemli olan şu ki, Osmanlı konservatuvarı açılacak; müzik bölümü de olacak. Cemal Paşa yokluğumda beni sormuş ve geldiğimi ona bildirmemi rica etmiş. Bana öyle geliyor ki bana da vazife teklif edecek (...) Viyana ve özellikle Filibe'de müthiş kabul gördüm. Bütün şehir beni ağırlamak için hazır ola geçmişti.[12]

Ancak, ne yazık ki önce maddi yetersizlikler, sonrasında değişen siyasi atmosfer nedeniyle konservatuvar açılamaz. Gomidas, müziğe olan tutkusu, bağlılığı ve çalışkanlığıyla hafızalarda kalır. 15 yıl boyunca *khaz* adıyla bilinen Ermeni notalarını araştırmış ve onların sırrını çözmeye çalışmış, bunda başarılı da olmuştur. 1903'te Moskova'da yayınlanan *Kürt Ezgileri*,[13] birçok Kürt müziği araştırmacısı tarafından notaya aktarılan ilk Kürtçe derlemeler olarak tanımlanmıştır.[14] Vaktinin çoğunu çalışarak geçiren Gomidas, müziğinin hem geleneksel hem de modern tınısını duyurmaya kararlıdır. Arkadaşı Manug, Berlin'de karşılaştığı genç Gomidas'ın iş disiplinini anılarında şöyle anlatır:

Üç yıl boyunca bu odada kaldı ve üç yıl boyunca, kısa zamanda büyük hevesle, mü-

zik sanatına mükemmel bir şekilde hâkim olabilmek için devamlı çalıştı. Yanına gittiğinde, onu piyanonun önünde bulurdun. Evden dışarı ya profesörlerden ders almak üzere ya da tiyatro, opera ve konserlere gitmek için çıkardı (...) Kendisini ziyarete her gittiğimizde, notaya çekip yanında getirmiş olduğu halk şarkılarını büyük bir zevkle çalar ve söylerdi.[15]

Gomidas, 24 Nisan 1915'te tutuklanan Ermeni aydınlarla birlikte Çankırı'ya gönderilir. Israrlar üzerine affedilen sekiz kişiden biri olan Gomidas, İstanbul'da bir süre daha çalışmalarına devam eder. Ancak gündelik hayatına, alışkanlıklarına dönüş pek de mümkün olmaz. Yaşadığı travmanın etkisiyle ruh sağlığı bozulur. Bir süre İstanbul'da bir hastanede kalır, sonra Fransa'ya götürülerek psikiyatri kliniğinde tedavi altına alınır. Gomidas'ın dünyadan fiilen kopuşu vefatına kadar devam eder. Şarkı söylemez, beste yazmaz ve neredeyse hiç konuşmaz.[16] Sessizleşen tarih karşısında Gomidas'ın aldığı pozisyon oldukça anlamlıdır. Panos Terlemezyan, *Gomidas Hakkında*'da (2009) sürgünden sonraki sessizliği şöyle aktarır:

1921 Mart'ında, bir sabahı Gomidas ile geçirmek istedim. Yardımcısıyla odasına girdim. Yatıyordu, yerinden sıçradı, ben de boynuna sarılarak onu öpmeye başladım.

...

- Gomidas, biliyorum insanlara çok küskünsün, haklısın, ben de küskünüm ama sonsuza dek bu huzursuzlukla yaşayamazsın. Hepimiz sabırsızlıkla seni bekliyoruz.

...

Fakat o kelimelerin etimolojisini çözümlüyor ve felsefe yapıyordu.

...

-Şarkı söylüyor musun?

-Evet.

-Gomidas can, benim için bir şarkı söyle.

-Yok, şimdi ben sadece kendi kendime ve çok alçak sesle söylüyorum.[17]

Gomidas her ne kadar susmaya çalışsa da müziği onu nesillerdir yaşatmakta... Neredeyse her doğum yıl dönümünde, özel etkinliklerle anılıyor. Bu etkinlikler dışında dünyanın dört bir yanında adına konserler düzenleniyor, besteleri yaşatılıyor. Din adamı, müzisyen, araştırmacı ve aynı zamanda besteci olan Gomidas Vartabed'in hem akademik çalışmalarını içeren hem de zorlu hayatına dair fikir veren *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası* (2019) adlı kitap, okuyucularını bekliyor. Kitap, yalnızca onun hayat öyküsü ve müziğine odaklanmakla kalmıyor, bir taraftan da Gomidas'ın mektuplarına, ona dair hatıralara, fotoğraflara ve Ermenice kayıtlara yer vererek onun dünyasını bugüne taşıyor. "Bütün dünya karanlıkken umuda yer açmak zordur. Ama sabrı olan için güneş yine doğacaktır. Yine akşam olsa da, her akşamın sabahı var"[18] diyen Gomidas'ın ne Doğulu ne de Batılı olan müziği, bu coğrafyanın ortak mirasına ses veriyor. Z

NOTLAR

1 Melissa Bilal ve Burcu Yıldız, *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*, İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2019, s. 36.

2 Erhan Arık tarafından hazırlanan Karin Karakaşlı'ya ait metin, Zeynep Tanbay tarafından seslendirilmiştir. Videonun tamamına erişim: http://www.agos.com.tr/tr/video-detay/305/once-ses-gitti-sonra-insanlar

3 Bilal ve Yıldız, age, s. 193.

4 Bilal ve Yıldız, age, s.189.

5 Bilal ve Yıldız, age, s. 40-41.

6 Geniş bilgi için bkz. Bilal ve Yıldız, age.

7 Ari Hergel, *Yerkaran: Gomidas Vartabed'in Ermenice, Kürtçe ve Türkçe Derlemelerinden Düzenlemeler*, İstanbul: Kalan Müzik, 2019 albümü içinde.

8 Ari Hergel, age, s. 9.

9 Melissa Bilal ve Burcu Yıldız röportajı: "Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed," https://m.bianet.org/biamag/toplum/214343-kalbim-o-viran-evlere-benzer-gomidas-vartabed (Erişim tarihi: 12 Ekim 2019)

10 Bilal ve Yıldız, age, s. 179.

11 Bilal ve Yıldız, age, s. 181.

12 Bilal ve Yıldız, age, s. 25.

13 Bu ezgiler Sarkis Hayguni'nin Ermeni- Kürt destanları derlemesindeki parçalardan transkribe edilmiştir.

14 Bilal ve Yıldız, age, s.12.

15 Bilal ve Yıldız, age, s. 29.

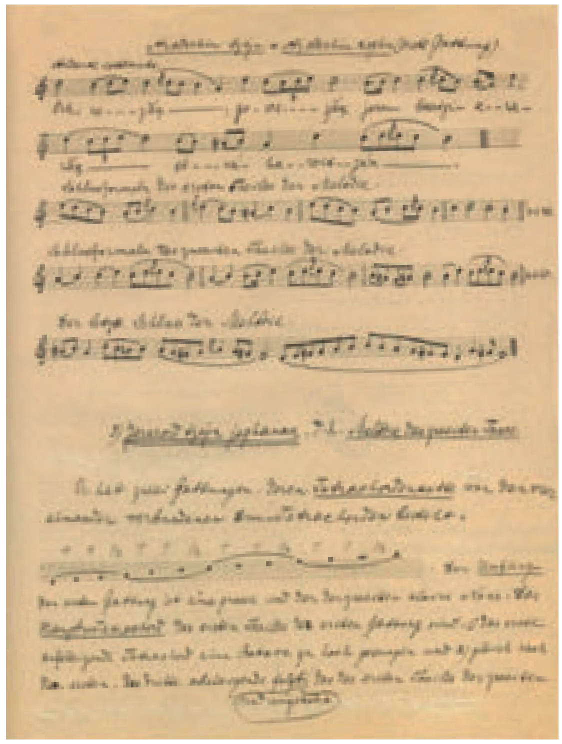
16 Gomidas'ın sürgünden sonra müzik hayatına ara verdiği bilinir. Dostlarının ve hayranlarının ısrarına rağmen müzikoloji alanında herhangi bir çalışma yürütmez. Çoğu yakını Gomidas'ın bu hâlini küskünlük ile ilişkilendirir. Ancak Gomidas'ın ruh sağlığı günden güne kötüleşir. Rivayet edilir ki Gomidas hayatının son 18 yılında tamamen susmuştur.

17 Bilal ve Yıldız, age, s. 74-75.

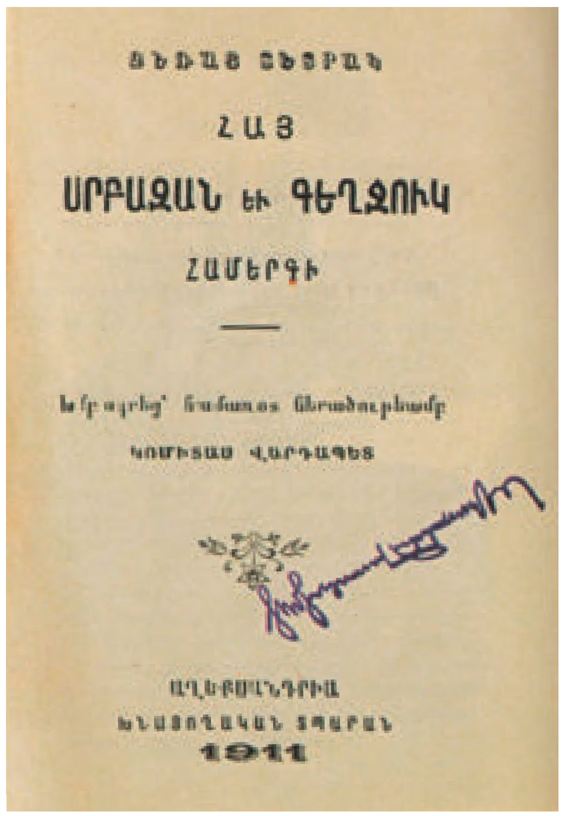
18 Bilal ve Yıldız röportajı.
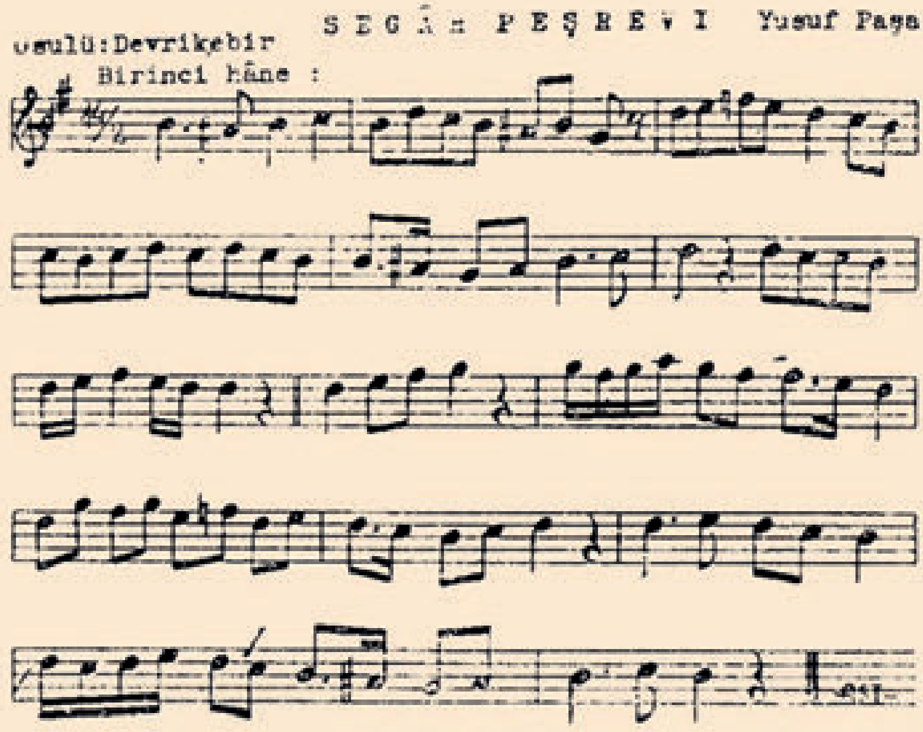
Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

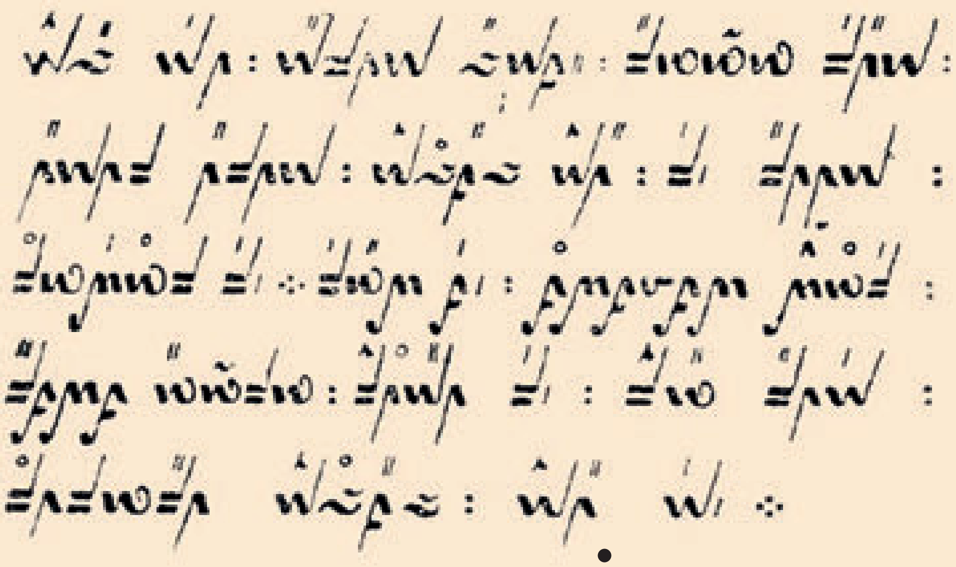
Gomidas'ın Ermeni kilise müziği üzerine yürüttüğü çalışmasından bir sayfa. 1899, Berlin.



1911 İskenderiye konseri kitapçığının kapağı. Viyana Mıkhitaryan Kütüphanesi.







KLASİK MUSİKİMİZDE ERMENİ BESTEKÂRLAR

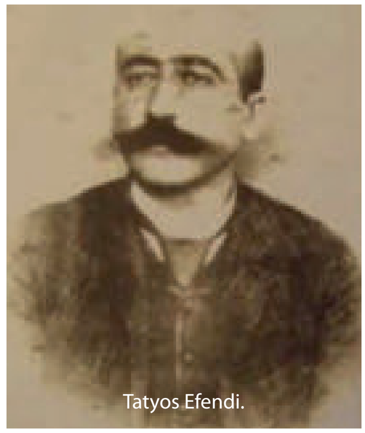
HAMDİ AKYOL

Segah peşrevin günümüz notası ile ve Hamparsum notası ile yazılışı.

ANADOLU coğrafyasının kadim milletlerinden olan Ermeniler, çalışkanlıkları, üretkenlikleri ve sanatkâr kişilikleri ile asırlar boyunca vatanları belledikleri bu toprakların temel unsurlarından olmuşlardır. Kafkas coğrafyasının haşin ikliminden, verimsiz topraklarından göç etmek zorunda kalan ve Anadolu'ya yerleşen ilk Ermeniler, kiliseler arası rekabet sebebiyle Bizans'ın asimilasyon politikasının gadrine uğramışlardır. Selçuklu Türklerinin gelişiyle birlikte kavuştukları dinî hürriyetleri, o zamandan başlayarak Türk milleti ile sıcak ve zengin bir ilişki kurmalarının fitilini ateşledi. Selçuklular'dan sonra Osmanlı döneminde konumlarını sağlamlaştıran Ermeniler, mimariden el sanatlarına, tezhipten minyatüre ve hatta hat sanatına kadar uzanan geniş bir yelpazede boy gösterdiler. Zengin kilise müziği ve geleneği ile musikinin toplumda edindiği yer genişledikçe birçok Ermeni musikişinas herkes tarafından tanınır, bilinir oldu.

Klasik Türk musikisi, temelde tekke geleneğinin bir uzantısı olarak icra edilirken Ermeni sanatkârlarda da benzer bir şekilde kilise geleneği hâkimdi. Bu iki gelenek çoğu zaman birbirinden istifadeyle yol alıyordu. Mesela 19. yüzyılın en önemli bestekârlarından Nikoğos (Melkonyan) Ağa, ilk musiki eğitimini kendi cemaatinden olan Kapriyel Eranyan'dan aldıktan sonra bir süre Hammamîzade İsmail Dede Efendinin rahle-i tedrisinde bulunmuş, akabinde Dedenin talebelerinden olan Dellalzade İsmail Efendiden aldığı derslerle sanatını ilerletmişti. Nikoğos Ağa, kilisede kendi dinî musikisini icra ederken zaman zaman Mevlevi ayinlerine de hanende ve sazende olarak iştirak ediyordu. Bu yakın münasebet, zaman içinde birçok tekke erbabına ders vermesinin de yolunu açmıştır. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Mehmed Celaleddin Dede, Nikoğos Ağanın tedrisatında musiki tahsilini tamamlamıştır. Nikoğos Ağa, Hammamîzade'nin eserlerinin notaya alındığı dönemde, hocasından aldığı ve öğrendiği şekliyle eserlerin kayıplara karışmasının önüne geçmiştir. Sultan Abdülmecid devrinde Sarayda hocalık da yapmış olan Nikoğos Ağa, sadece güfte ve besteleri ile değil güzel sesiyle de dikkat çeken bir isimdir. Bir seferinde, Sultan Abdülmecid'in arzusu üzerine ezan okuduğu da rivayet edilmektedir. Nikoğos Ağanın bir diğer ünlü talebesi de, ilk kadın bestekârlarımızdan Leyla Saz Hanımdır. Karacaoğlan'ın sözlerini bestelediği hicaz "Niçin a sevdiğim niçin," muhayyer-kürdî "Var mı hâcet söyleyim ey gül-tenim," acem-aşiran "Ey çeşm-i âhû mehlikâ" en bilinen eserlerindendir.

Nikoğos Ağanın müzik geleneğinin izini süren bir diğer ünlü Ermeni sanatkârımız da Tatyos Efendidir. Ermeni tarihi üzerine araştırmalarıyla tanınan Levon Panos Dabağyan, Ermeni sanatkârların hayatları üzerine yazdığı eserinde, adının Tatyos değil 'Tatiyos' olduğunu söyler. Keza soyadı bahsinde, kimi yerlerde sanatkârın Keseryan olarak yazılan soyadının 'Enkserciyan' olduğunu belirtir. 19. yüzyılın ikinci yarısında dünyaya gelen Tatyos Efendi, küçük yaşlardan itibaren musiki dünyasında olmuştur. Doğum tarihi, aynı zamanda Osmanlı ve özellikle de İstanbul müzik kültürünün dönüşüm zamanlarıdır. Batı tarzı mekanların açılması, tiyatro ve gösteri sanatlarının ülkeye girmesi ile birlikte klasik müzik, bir sanat dalı olmanın ötesine geçmiştir. O zamanlara kadar tekkelerde, konaklarda, saraylarda, seçkin kitleler önünde icra edilen müzik, geniş kitlelerin de ulaşabileceği bir konuma gelmeye başlar. Artan eğlence mekanları, meyhaneler, gazinolar, kumpanyalarda hanende ve sazendelere ihtiyaç vardır, terazinin diğer kefesinde ise geçimlerini temin etmek zorunda olan çok sayıda sanatkâr... Tatyos Efendi de bunlardan biridir. Henüz genç yaşta İstanbul gazinoları, meyhaneleri ve bilumum eğlence mekanlarının gözde isimlerinden biri hâline gelir. Başta ünlü muharrir Ahmed Rasim olmak üzere Tatyos Efendinin etrafında sanat ve edebiyat âleminin meşhur simaları vardır. Lemi Atlı, onun iyi bir keman sanatkârı olmadığını, ancak harikulade eserler bestelediğini söyler. 'Kılıçla yaşayan kılıçla ölür' kaidesince, bulunduğu ortamlarda alıştığı alkol, Tatyos Efendinin sonunu getirir. Karaciğer yetmezliği neticesinde


Tatyos Efendi.

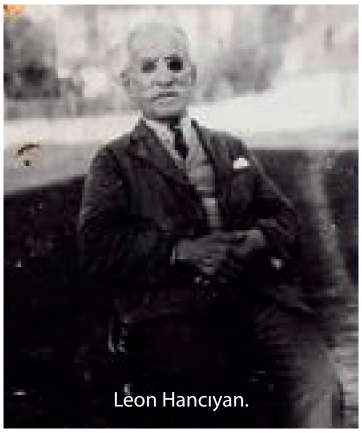

Karnik Garmiryan.


Bimen Şen (Dergazaryan).

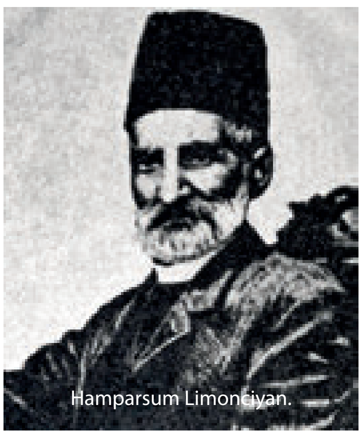

Kemani Sarkis Efendi Suciyan.



Asdik Efendi.



Leon Hancıyan.



Hamparsum Limonciyan.

"Kimseye etmem şikâyet"
Beste: Kemanî Serkis Efendi
Makam:Nihavend
Usûl: Curcuna
İcra: Zeki Müren

1913 yılında hayata gözlerini yumar. Geride Arşak Çömlekçiyan, Münir Mazhar Kamsoy, Nasibin Mehmed Yürü, Eyubi Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre gibi talebeler ve birbirinden ölümsüz nice eser bırakır. Tatyos Efendinin ektiği tohumlar bütün canlılığıyla hayatlarını sürdürüyor. Hâlâ onun ölümsüz eserini mırıldanmaktayız: "Gamzedeyim devâ bulmam / Garîbim bir yuva kurmam / Kaderimdir her çektiğim / İnlerim hiç rehâ bulmam."

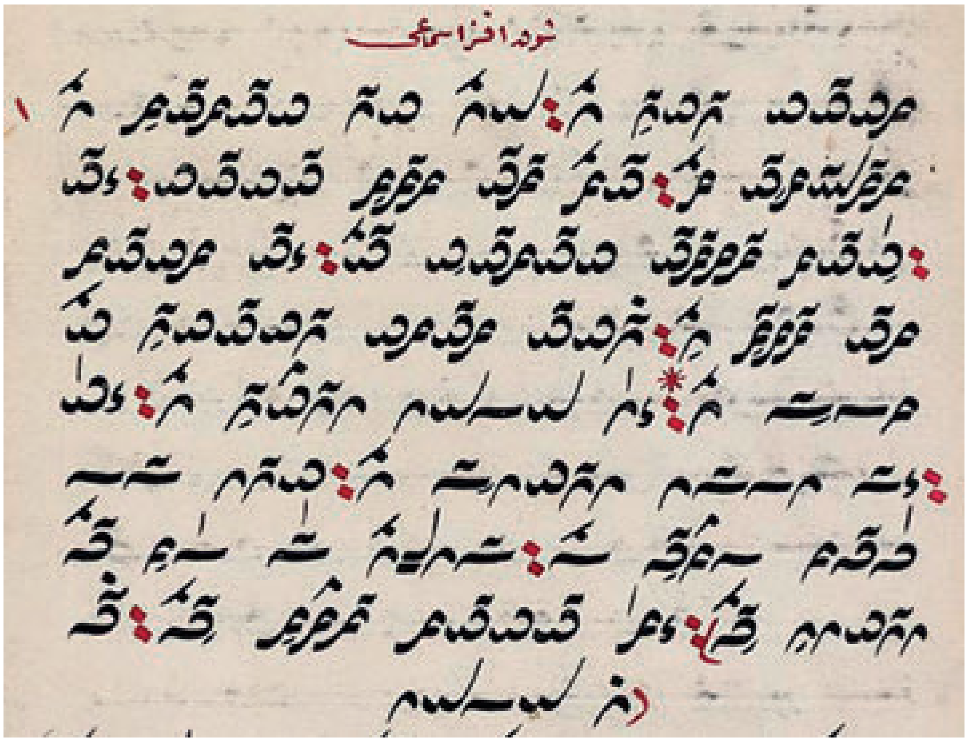
Tatyos Efendi ile aynı dönemde yaşamış bir diğer efsane isim de kuşkusuz Kemani Sarkis (Suciyan) Efendidir. Onun bir nesil sonrası olmakla birlikte, benzer geleneğin izinde yürümektedir. Hayatı hakkında çok fazla bilgi olmasa da fasıllarda çaldığına dair kayıtlar vardır. 1930 yılında Yunanistan'a göçer, bir süre orada sahnelerde bulunur. Yunanistan'dan sonra Fransa'ya geçen Sarkis Efendi 1944 yılında Paris'te hayata gözlerini yumar. Onun ünlü Nihâvend şarkısı, arkasında bıraktığı ölümsüzlerdendir: *"Kimseye etmem şikâyet, ağlarım ben hâlime / Titrerim mücrim gibi, baktıkça istikbâlime / Perde-i zulmet çekilmiş, korkarım ikbâlime / Titrerim mücrim gibi, baktıkça istikbâlime."*QR

Klasik musiki geleneğimizin mirasını Osmanlı'dan Cumhuriyete taşıma yükünü omuzlanan en önemli sanatkârlarımızdan biri de Bimen Şen'dir (Dergazaryan). 1873 yılında Bursa'da doğan Bimen Şen, daha çocuk denecek yaşta iken Hacı Arif Beyin huzurunda eser seslendirmiş ve onun teveccühüne mazhar olmuştur. 14 yaşında musiki aşkıyla İstanbul'a gelen Bimen Şen'in müzik eğitimi yoktur; babasının rahip olması sebebiyle kilisede çalınan eserleri dinleye dinleye kendini yetiştirmiştir. Ancak İstanbul, başlarda onun için hayal kırıklığı olur. Elinde avucunda ne varsa kısa sürede tüketir ve bir kilisede muganni olarak çalışmaya başlar. Sesinin güzelliğini beğenen bir bankerin kendisini yanında işe almasıyla genç Bimen; Rahmi Bey, Cemil Bey, Aziz Dede, Şevki Bey, Keramî Efendi, Nedim Bey, Kanuni Arif Bey gibi musiki dehalarıyla tanışma imkanına kavuşur. Lemi Atlı'dan ders alır. Hiçbir zaman piyasa hanendesi olmamıştır. Sadece kaliteli gazinolarda, seçkin kitle

İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Arel Arşivi'nden, Y-110 no'lu defterden bir saz eseri notası.



önünde kimi fasıllara iştirak etmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra Mustafa Kemal'in davetiyle Ankara'ya gitmiş ve onun huzurunda eser icra etmiştir. Kürdilihicazkâr "Yüzüm Şen" adlı eseri pek revaç görünce, aynı günlerde çıkan soyadı kanunundan sonra "Şen" soyadını seçmiştir. 1944 yılında hayata gözlerini yuman Bimen Şen'in cenaze merasimine, devrin önemli simalarından Lemi Atlı, Neyzen Rıza Bey, Tanburi Dürrü Turan, Sadettin Kaynak, Artaki Candan, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Ali Rıza Şengel gibi isimler de iştirak etmiştir. Geriye, soyismi ile bütünleşen şarkısı başta olmak üzere yüzlerce eser bırakmıştır: *"Yüzüm şen, hâtıram şen / Meclisim şen, mevkiim gülşen / Dilim şen, hem-revim şen / Hem-serim şen, hem-demim rûşen."* Z



HAMPARSUM NOTASI

NOTA mucidi, bestekâr ve musiki hocası Hamparsum Limonciyan (1768-1839) İstanbul Beyoğlu'nda Ağa Camii civarında mütevazı bir evde dünyaya geldi. Maddi imkansızlıklardan dolayı yüksek tahsil göremedi ve ilk mektebin ardından bir terzinin yanında çalışmaya başladı. Pazar günleri kilise korosuna iştirak ediyor, haftanın bir günü de ilahi okuma derslerine katılıyordu. Bu derslerin birinde musikiye yatkınlığı ile Darphane-i Âmire'nin kuyumcubaşısı Düzyan ailesinin dikkatini çekti. Ailenin himayesi ile klasik Türk müziğini Andon Çelebi Düzyan'dan, Batı müziğini Hagop Çelebi Düzyan'dan öğrendi.
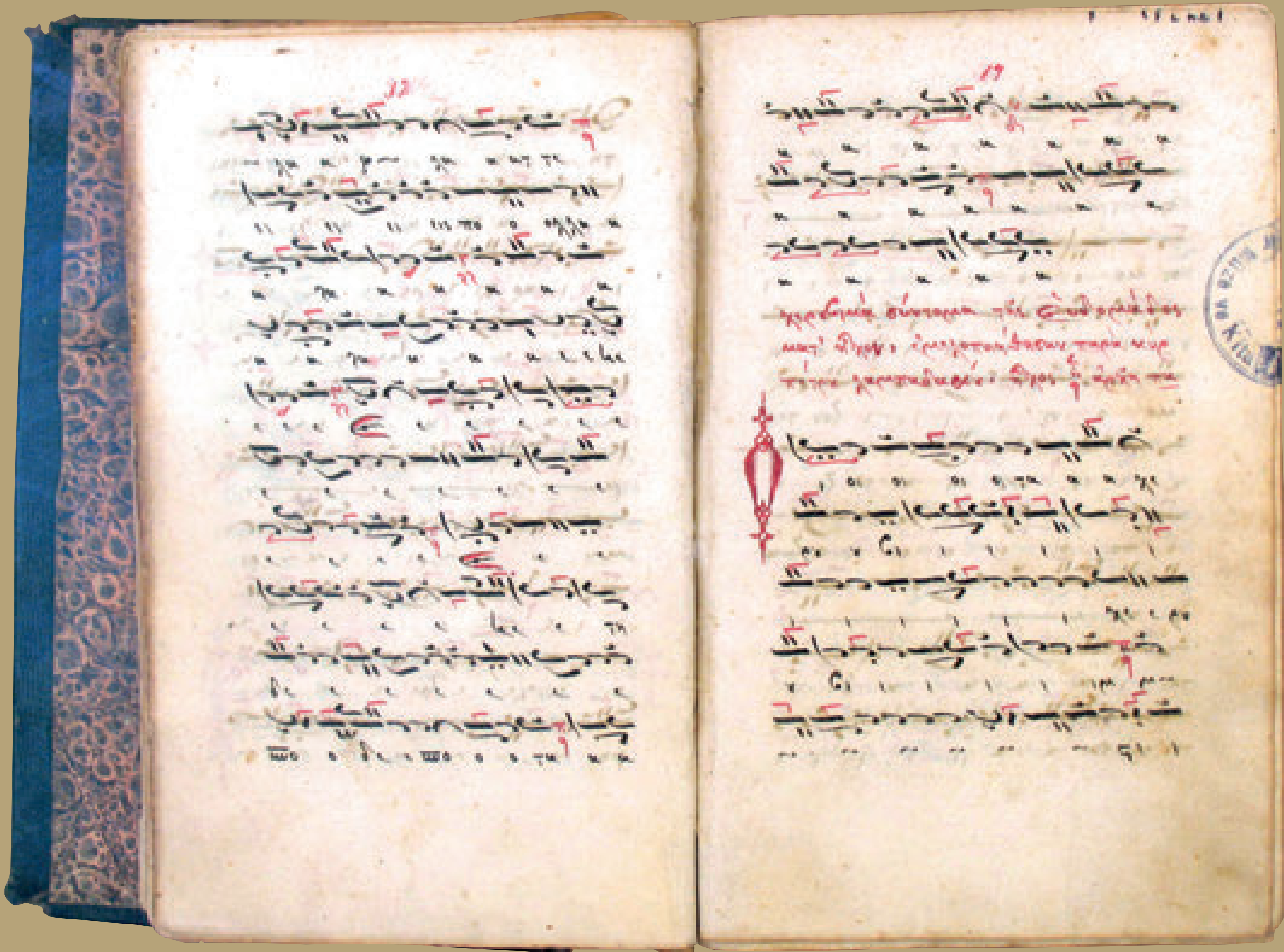
Mığitarist Rahiplerin yönetimindeki Galata Lusavoriçyan Mektebinde bir müddet musiki hocalığı yaptı. Fener Rum Patrikhanesinde görevli Tatavlalı Onofrios'tan ders aldı. Tekkeleri ziyaret etmeye başlaması ise onun için dönüm noktası oldu. Beşiktaş Mevlevihanesinde kudümzenlik yapan Büyük Dede İsmail Efendiyi ve Yenikapı Mevlevihanesinde Hammamîzade İsmail Dede Efendiyi dinleyerek ayinleri notaya aldı.

Kadim Ermeni Kilisesi, tamamen ayrı bir mezhebi temsil ettiği hâlde, Rum-Ortodoks Kilisesinin notalarını kullanıyordu. Dinî ayin ve ilahilerde Ermenilere has bir nota sistemi olmasını arzu ediyordu; bu problemin çözümü için bazı fikirler geliştirdi ve çalışmalar yaptı.

'Hamparsum Notası' denilen notasyonu oluşturan Limonciyan, 'khaz' olarak bilinen, eski Ermeni müzik notasyon geleneğini temel alarak 'neum,' yani bugünkü Batı müziği notasyonundan önce kullanılan işaret sistemine benzer bir sistem geliştirdi.

Hamparsum müzik yazısında perdeler için kullanılan yedi temel işaret vardır. Rast makamı ana makam olarak kabul edildiğinden bu yedi temel ses yegah perdesinden neva perdesine kadar devam eden bir sekizli içinde belirlenmiştir.

Biri 'normal,' bir diğeri ise 'gizli' müzik yazısı olmak üzere iki çeşit Hamparsum müzik yazısı vardır. Gizli Hamparsum müzik yazısında süre değerleri yalnızca kullanan kişinin anlayacağı şekilde belirtilir. Popescu'nun *Türk Musıki Kültürünün Anlamları* adlı kitabında aktardığına göre bunun nedeni, özgün eserlerin başkalarınca icra edilmesini engellemek olarak yorumlanmıştır. Hamparsum nota sistemi Türk müziği tarihinde yaygınlık kazanmış ilk müzik yazısı olduğu için repertuvarın aktarımı açısından önem taşımaktadır. Hem Türk müziği çevrelerinde hem de Ermeni kiliselerinde kullanılmış olan bu müzik yazısı aracılığı ile pek çok eser günümüze aktarılabilmiştir.



RUM KAYNAKLARINDA OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ

RIDVAN AYDINLI

YAKLAŞIK bin yıllık bir geçmişi olan ve nömatik bir hüviyet taşıyan Bizans notası, tarihi boyunca geçirdiği reformların sonuncusunu 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, Yunan aydınlanmasının sembol isimlerinden olan ve 'üç hoca' namıyla anılan Hrisantos öncülüğündeki Grigorios ve Hurmuzios eliyle yaşamıştır. Üç hocanın hazırladığı "Yeni Metot," 1814 yılında Patrikhane tarafından onaylandıktan sonra kaynaklar, bu metotla yeniden ele alınmıştır. Bizans müzik tarihinde ilk olarak bu metot sayesinde Patrikhane, kilise müziğinin matbaa marifetiyle basılmasına izin vermiştir. Eş zamanlı bu iki gelişmenin ardından 19. yüzyılda Bizans müziği ve notası ile ilgili çalışmalarda ve kaynaklarda büyük bir artış gözlemlenmişir. Merkezi İstanbul olan bu gelişmelerle birlikte kilise dışı (ekzoterik) olarak adlandırılan, günümüz Türk Müziği araştırmalarındaki 'lâdinî/dinî olmayan' kavramıyla paralel sayılabilecek olan repertuvarla ilgili yayınlar da Bizans notasının yeni metoduyla hazırlanmış ve basılmıştır.

Müzikle ilgili yayın faaliyetlerini kilise müziği, kilise dışı müzik ve nazariyat kitapları üzerinden tanımlamak mümkündür. Kilise dışı (ekzoterik) müzik, kavram itibarıyla, elbette büyük bir alanı kapsamaktadır. Rum ahalinin yaşadığı bölgelerin tamamının müziklerinden örnekleri ihtiva edebilen bu kaynaklar, doğal olarak, dinî ve ilmî merkez olan İstanbul'dan daha fazla iz taşımaktadır. Araştırmalarımızın odak noktasını da bu yayınların doğrudan Osmanlı Türk müziğiyle ilişkili olanları teşkil etmektedir.

19. yüzyıl Bizans notası kaynakları beste, ağır semai, yürük semai, şarkı, gazel, peşrev, saz semaisi ve sair formlardan onlarca örneğin, çoğu zaman, en eski matbu hâllerini barındırmaktadır. Bu meyanda, şifahi karakteri dolayısıyla Avrupa müziklerine kıyasla daha az kaynağa sahip olan Osmanlı-Türk müzik geleneği için önemli bir kaynak olma hüviyeti taşımaktadır. Pek çok araştırmacı tarafından geç 18 ve 19. yüzyılların, Osmanlı-Türk müzik geleneğinin zirvesi olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, 19. yüzyılın neredeyse tamamını kapsayan Bizans notası yayınlarının Osmanlı-Türk müziği araştırmaları ve repertuvarı açısından önemi daha iyi anlaşılacaktır. Bu yayınların ekseriyeti, yayın tarihleri itibariyle, içerdikleri eserlerin bestekârlarının yaşadığı ya da kısa bir süre önce vefat ettiği döneme tekabül etmekte, diğer bir deyişle, eserlerin orijinallerine yaklaşma imkanımız bir hayli artmaktadır.

Osmanlı-Türk müzik geleneğinin ana taşıyıcıları olan güftelerle ilgili çalışmalar için de Bizans nota mecmuaları kıymetli birer kaynaktırlar. İçerdikleri eserlerin güftelerine büyük oranda yer veren Bizans nota mecmuaları, başka kaynaklarda ulaşamadığımız eserleri içermesi itibarıyla Osmanlı Türk müziği araştırmalarına ve repertuvarına büyük katkı sağlamaktadır.

Üç hoca öncülüğünde hazırlanan yeni metodun, 1814 yılında Patrikhane tarafından onaylanmasını müteakip 1821 tarihinde *Kilise Müziği Teori ve Uygulamasına Giriş* (*Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis)* adlı kitap neşredilmiştir. Maditoslu (bugünkü Eceabat-Çanakkale bölgesi) Hrisantos imzasını taşıyan bu kitabı, genişletilmiş devamı olan 1832 tarihli *Büyük Müzik Teorisi (Theoritikon Mega Tis Mousikis)* takip eder. Yeni metodun öğretilmesi ve yaygınlaşmasında büyük rolü olan ve basım tarihlerinden önce dolaşıma girdiği görülen bu kitapları, başka nazariyat çalışmaları da takip etmiştir. Yeni metodun kullanıma girmesi ve yaygınlaşmasıyla beraber dinî ve kilise dışı nota mecmualarının basımı hız kazanmıştır. Bu yoğun yayın faaliyetleri, sistemle ilgili güncelleme veya açıklamalara duyulan ihtiyacı da arttırdığından, sisteme eleştiri getiren, daha açıklayıcı olma amacı güden ve hatta sisteme alternatif oluşturmak maksadıyla yazılan nazariyat kitaplarının ve çalışmalarının da benzer şekilde arttığını söyleyebiliriz. Bu nazariyat kitapları hem Bizans müziği hem Osmanlı-Türk müziği nazariyatı ile ilgili önemli bilgi ve ipuçları sağlamaktadır.

Yeni metotla kaleme alınan ve Osmanlı-Türk müziği repertuvarını içeren ilk matbu Bizans nota mecmuası 1830'da Galata'da basılan *Kalumeni Efterpi*'dir. Kapağında yeni metoda göre hazırlandığı bilgisine yer verilen kitabın Theodoros Fokaevs ve Stavraki Vizantiu tarafından hazırlandığı ve hoca Hurmuzios Hartofilakos (arşivci) tarafından özenle kontrol edilip düzeltildiği bilgisi yer almaktadır. Kilise dışı müziğin güncel ve eski repertuvarını havi, Osmanlı ve Avrupai tarzda Rum(ca) şarkıları içerdiği bilgisi de yine kapakta yer almaktadır. Dede Efendinin Rast-ı Cedid makamındaki "Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı [gönlümü] pür-hûn eder" bestesiyle başlayan koleksiyonda muhtelif makam ve formlarda 90'a yakın Türkçe güfteli eser bulunmaktadır. Bu eserleri müteakip 13 kadar da Rumca güfteli, bir kısmının makam ve usul bilgisi de verilmiş olan, eserler bulunmaktadır. Türkçe güfteli eserlerin hemen hepsinde makam ve usul bilgisi verilmişken, bestekârları veya güfte yazarları ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Yeni metodun ilk kilise dışı yayını sayılabilecek olan bu kitabın Hanende Zaharya tarafından hazırlandığı ile ilgili bilgi bulunsa da bu husus tartışmalıdır ve kitabın herhangi bir yerinde bununla ilgili bir malumat bulunmamaktadır.

Osmanlı-Türk müziği repertuvarını içeren bir başka nota mecmuası, 1843 ve 1846 yıllarında basılan *Pandora*'dır. Patrikhane tarafından İstanbul'da basılan bu mecmua, iki bölümden oluşmaktadır. Rumca güfteli (Fanaryot) eserlerden oluşan ilk bölüm 1843 yılında, Osmanlı-Türk müziği eserlerini içeren ikinci bölüm 1846 yılında basılmıştır. *Efterpi*'nin de hazırlayıcısı olan Theodoros Fokaevs tarafından hazırlanan ve yine Hurmuzios Hartofilaks tarafından kontrol edilen bu kitabın, *Efterpi*'nin genişletilmiş hâli olduğu söylenebilir. İlk bölümde 120, ikinci bölümde 100 civarında eseri ihtiva eden *Pandora*, kâr, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı gibi formlardan örnekler sunmaktadır.

Pandora'dan kısa bir süre sonra, 1848'de yayınlanan bir başka nota mecmuası *Armonia* adını taşımaktadır. *Yunanca ve Türkçe Şarkılar* başlığını taşıyan kitap S. I. Vlahopulu tarafından hazırlanmış ve yine İstanbul'da basıl-

Bizans notası ile yazılmış bir beste.
Rast makamı, çember usul.
(Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder)



mıştır. Kitapta 70'e yakın Rumca ve 15 civarında Türkçe güfteli eser bulunmaktadır. Tamamı Osmanlı-Türk makam ve formlarına ait olan bu eserlerin Rumca güfteli olanları şarkı formunun yanı sıra beste, nakış, ağır semai, yürük semai gibi formlarda da örnekler sunmaktadır. Kitapta eserlerin tasnifi makamlar üzerinden yapılmış, daha sonra o makamdaki Türkçe güfteli eserler ayrı alt başlıklar altında toplanmıştır. Osmanlı-Türk müziği güfte mecmualarında görmeye alışkın olduğumuz semai ve şarkı formlarının diğer formlardan ayrı tasnif edilişi *Armonia*'da da karşımıza çıkmaktadır. Kitabın sonunda "Gazeller" başlığı altında dokuz güfte bulunmaktadır. Dikkat çeken bir başka detay da "Akrostiş" başlığıyla verilmiş Rumca güfteli eserlerin varlığıdır.

Matbu Bizans nota mecmualarının hacim olarak en genişi şüphesiz *Mousikon Apanthisma*'dır *(Mecmua-i Makamat)*. İlk kez 1856 yılında basılan *Mousikon Apanthisma*'nın kapağında çeşitli Türk şarkıları ihtiva ettiğini ve Ioannu G. Zografu Geyveli tarafından notaya alındığını (hazırlandığını) belirten bir notun yanı sıra Asya müziklerinin ritimleri (usulleri) ile ilgili bilgileri de havi olduğu ibaresi bulunmaktadır. 1856 baskısının kapağında müzikolog hoca Spiridonos Anastasiou tarafından kontrol edildiği belirtilirken 1872 baskısında bu isim kaldırılmış ve müzik hocaları tarafından kontrol edildiği ifadesi eklenmiştir. İki baskısı da İstanbul'da yapılan bu eserin basıldığı matbaaların değiştiği de yine kapaktan edinilebilecek bilgiler arasındadır. İki baskının da Rumca *Mousikon Apanthisma* isminin alternatifi veya ikincil ismi olarak tanımlanabilecek olan *Mecmua-i Makamat* başlığını içermesinin nedeni, kuvvetle muhtemeldir ki, iki baskıda da makam ve usul tarifleri için *Haşim Bey Mecmuası*'na başvurulmuş ve uzunca bir alıntı yapılmış olmasıdır. *Haşim Bey Mecmuası*'nın ilk baskısından yapılan bu alıntı "Sazende-i Hassa Haşim Bey'in mecmua-i latifinden nakl olunmuştur" ibaresiyle verilmektedir. 1872 baskısında, 1856 baskısına göre daha genişçe bir nazariyat bahsi ve önsöz bulunmaktadır. Her iki baskıda da mevzubahis açıklamalar, Rumca ve Türkçe (Karamanlıca) olarak yer alır.

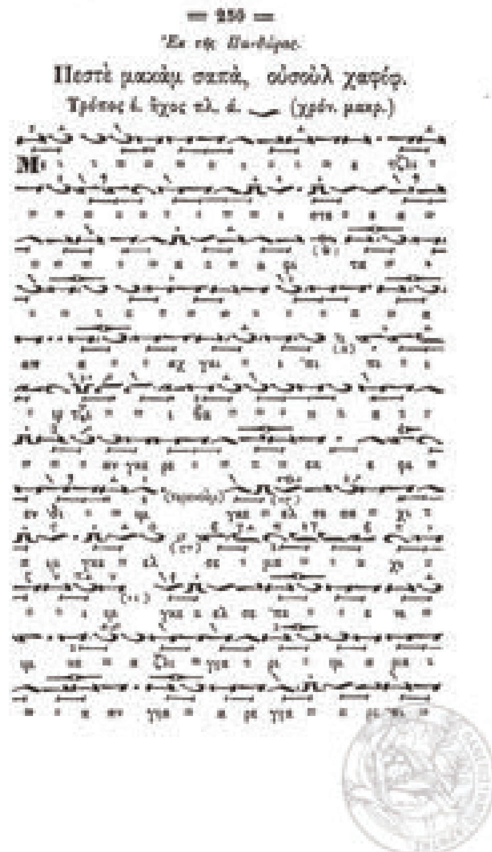
Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Mousikon Apanthisma'nın baskılarının içerik açısından da farklılıkları söz konusudur. 1856 baskısı tek kitaptır, 1872 baskısı iki bölümden (ikinci bölüm 1873 tarihlidir) oluşur. Diğer Bizans nota mecmualarında olduğu gibi genel itibarıyla beste, nakış semai, yürük semai, şarkı gibi formlardan müteşekkil olan 1856 baskısında 80 civarında eser bulunurken, 1872 baskısında bu sayı 180'e yaklaşmıştır. Nicelikte görülen bu artış, önceki baskıda görülmeyen peşrev ve saz semaisi gibi enstrümantal repertuvarın yanı sıra gazel, kâr, ağırlama, asma (bir nevi şarkı), methiye gibi sözlü formları da beraberinde getirmiştir.

Mousikon Apanthisma'nın 1873 tarihli ikinci bölümünde kapaktaki *Mecmua-i Makamat* ibaresinin kalktığını ve Türkçe eserleri muhtevi olduğu ibaresinin yerini Rumca eserlere bıraktığını görüyoruz. Tamamı Rumca olan bu kitaptaki eserler, Bizans müziği makamlarıyla bestelenmiş veya tanımlanmıştır. Birkaçında Osmanlı-Türk müziği makamlarının da parantez içinde belirtildiği görülen bu eserler arasında padişahlara methiye kabilinden Rumca birkaç parça da mevcuttur. Bizans nota mecmualarında, sayıca çok fazla olmamakla birlikte, padişah ve şehzadelere methiyelere zaman zaman rastlayabiliyoruz. *Mousikon Apanthisma*'nın bütün baskı ve bölümlerinde bestekâr isimlerinin büyük oranda verilmiş olması bu mecmuayı öncekilerden ayırmakta ve Osmanlı-Türk müziği ile ilgili çalışmalara başka bir vechesiyle de katkıda bulunabilmektedir.

Çalışmalarda genişletilmiş hâli olan 1872 baskısı esas alınan *Mousikon Apanthisma*'nın ardından bir başka matbu nota mecmuası olan 1859 tarihli *Kallifonos Seirin*'e geçiyoruz. Yine İstanbul'da basılan *Kallifonos Seirin*'in kapağında çeşitli Türk, Avrupa ve Yunan şarkıları içerdiği bilgisi yer alıyor. Bursalı Panagiotou Georgiadou tarafından hazırlanan kitapta muhtelif formlarda 50 civarında Osmanlı-Türk müzik eseri bulunmaktadır. Rumca ve Grekçe başlığı altında Bizans müziği makamlarıyla tanımlanmış 20 civarında eser, Osmanlı-Türk müziği makamlarıyla tanımlanmış dört eser ve bunları müteakip Sultan Abdülmecid'e Hüseynî Âşîran ve Hicaz makamında iki adet methiye bulunmaktadır.

Girişte bahsettiğimiz yeni metodun 19. yüzyıl boyunca çeşitli revizyonlar geçirmesi, sistemle ilgili birtakım değişiklikler ve tashihlerin ötesine geçtiği bir duruma daha sahne olmuştur. Midillili Yorgo'nun daha sahih olma iddiasıyla Bizans notası üzerine bina ettiği fakat pek rağbet görmeyen bir nota sistemi daha oluşturulmuştur. Midilli notası (Lesvia Grafo) olarak adlandırılan bu nota sistemiyle çeşitli dinî ve kilise dışı nota mecmuaları kaleme alınmıştır. Bunlardan biri de 1870 yılında Atina'da basılan *Lesvia Sapfo*'dur. Rum, Avrupa ve Türk kilise dışı ezgileri içerdiğini ve Midilli notası ile yazıldığını belirten kapak yazısında, Atinalı Nikoalou D. Vlahaki tarafından hazırlandığı ve Midillili Stavraki A. Anagnostou tarafından onaylandığı belirtilmiştir. Kitapta 25 kadar Türkçe eser bulunmaktadır. Bu eserlerin önemli bir kısmı *Pandora*, *Mousikon Apanthisma* ve *Kallifonos Seirin*'den Midilli notasına aktarılmış olmakla birlikte (nereden alındığı ile ilgili bilgiler eserlerin künyesinde ve fihristte mevcuttur) aralarında mezkur nota mecmualarında yer almayan eserler de vardır. Bizans müziği makamları ve Osmanlı-Türk müziği makam ve usulleri ile tespit edilmiş olan Rumca güfteli eserlerin çoğunlukta olduğu *Lesvia Sapfo*'da Midilli notasının sembollerinin ve Bizans müziği nazariyatının açıklandığı, ayrıca Osmanlı-Türk müziği makamlarının Bizans ve Yunan müziği karşılıklarının verildiği bir liste de mevcuttur. ◼



Midilli notası ile yazılmış bir beste.
Sabâ makamı, Hafîf usul.
(Meclisde âfitâb gibi bir nev-civân gerek)

KAYNAKÇA

¶ Murat Bardakçı. *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993.
¶ Cem Behar. *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
¶ Kiriaku Filoksenus. *Leksikon Tis Elinikis Eklisiastikis Musikis*. İstanbul: Evangelinu Misailidu, 1868.
¶ Theodorou Paraschou Fokaeos. *I Pandora*. İstanbul: Patrikhane, 1843, 1846.
¶ Theodorou Paraschou Fokaeos, Stavraki Vyzantious ve Chourmouziou Chartofylakos. *Kaloumeni Efterpi*. İstanbul: Kasoros, 1830.
¶ Panagiotou Georgiadou. *Kallifonos Seirin itoi sillogi diaforon asmaton, Tourkikon, Evropaïkon kai Ellinikon*. İstanbul: S. Ignatiadou, 1859.
¶ Kyriakos Kalaitzidis. *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. İstanbul: Orient-Institut, 2012.
¶ Ioannis Zografos Geyveli. *Mousikon Apantisma (Mecmua-i Makamat)*. İstanbul: Evangelinos Misailidis'in Anadolu Matbaası, 1859/1972.
¶ Chrysanthou Madyton. *Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis*. Paris: A. Kastrou, 1821.
¶ Chrysanthou Madyton. *Theoritikon Mega Tis Mousikis*. Trieste: Michele Weis, 1832.
¶ Chrysanthos Madytos. *Great Theory of Music*. çev. Katy Romanou. New York: The Axion Estin Foundation Inc., 2010.
¶ Chrysanthos Madytos ve Chourmouzios Chartophylax. *Introduction to the New Method of Byzantine Chant: an English Translation of Chourmouzios' Revision of Chrysanthos' Eisagoge*. çev. Konstantinos Terzopoulos. Saint Louis, MO: Psaltic Notes Press, 2012.
¶ Herkül Millas. "Yunanca'nın Türkçe Harflerle Yazılışı." *Tarih Araştırmaları Dergisi* 16/27 (1992): 189-197.
¶ Basilios Psilacos. *Byzantine Ecclesiastical Music*. Sydney, 2010.
¶ Katy G. Romanou. "Great Theory of Music." Yüksek Lisans Tezi, Indiana University School of Music, 1973.
¶ Thrassyvoulos Stanitsas. *Vyzantini Sinavlia Vrizellon*. Brussels, 1977.
¶ Nikolaou D. Vlachaki, Stavraki A. Anagnostou. *I Lesvia Sapfo itoi asmatologion periechon exoterika asmata, eis yfos Ellinikon, Evropaïkon kai Tourkikon*. Atina: Themidos Io. Sklepa, 1870.
¶ S. I. Vlachopoulou. *Armonia itoi Ellinika kai Tourkika asmata*. İstanbul: Lithografeion E. Kagiol, 1848.
¶ Tunisa Yeşilçay. "Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Zaharya ve Eserleri." Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimsel Enstitüsü, 2005.



İstanbul Rum Patrikhanesi Başmugannisi

LEONİDAS ASTERİS

STELYO BERBER

2013'te Galata Mevlevihanesinde düzenlenen "Hüsn ü Aşk" konserinde.



GEÇMİŞİ bugüne farklı bir disiplin ve gerçeklikle taşıyan sıra dışı müzik adamı, hocamız Leonidas Asteris...

12 yaşında yanına bir genç muganni adayı olarak gittiğimde keskin bakışlı, elmacık kemikleri ile gülen, yapılı bir adamla karşılaştım. Disiplinli ve titiz birine benziyordu. Beni tanıyabilmek için ilk dakikada hemen bir parça okumamı istedi. Akabinde pazarları musiki meşk etmek için ayinlere katılabileceğimi söyledi. Ortodoks kilise müziğinin merkezi kabul edilen İstanbul Rum Patrikhanesinde kilise musikisi meşk etmeye böylece başlamış oldum.

1936 yılında doğan, 50 yaşında başmuganni olan Leonidas Asteris belki de bu kadim toprakların dyetiştirdiği en sıra dışı müzisyenlerden biridir. İstanbul Operasını kuran rahmetli Ahmet Gün'ün ısrarı üzerine Kültür Bakanlığı sanatçısı sıfatı ile on yıllar süren başarılı bir tenor kariyerine imza atan Leon Hoca bununla yetinmemiş kadim Ortodoks kilise musikisi tarihinde önemli yeri olan başmugannilik makamını başarıyla okuduğu sayısız ayinle 30 yıl boyunca taçlandırmıştır. İstanbul'un kozmopolit yıllarında doğan ve büyüyen Leon Hoca, İstanbul Belediye konservatuarında Türk ve Batı müziği okumuş, aldığı şan dersleri ile ses tekniklerinin sırlarını keşfetmiş, bu arayışlarını Avusturya Motzarteum akademisinde aldığı derslerle pekiştirmiştir.

Onu sadece 'müzisyen' olarak tanımlamak yeterli değildir. Çok küçük yaşlardan itibaren sesini kullanan Leon Hoca, bulunduğu ortamın da tesiriyle kilise mugannisi olarak başladığı müzik kariyerinde, ses tekniği sanatını da öğrenmiş ve böylece Doğu ile Batı'yı buluşturmayı başarmıştır. Hatta bununla yetinmeyip müzik otoritelerini şaşkına çeviren bir ilke imza atmıştır.

Genel bir kanıya göre müzisyenler, Batı müziğini bilenler ve makam müziğini bilenler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Bu durum belli bir dereceye kadar nazariyat, enstrüman uygulama farklılıklarından dolayı doğal sayılır. İşin kötü yanı bu iki dünyanın üsluplarındaki farklılıklar, birbirlerini kabullenmelerini engeller. İşte tam bu noktada müzik adamı Leon Hoca, doğrudan müzikteki duruşuyla bu teorilerin antitezi olmayı başarmıştır. Zira iki farklı müziği de menbaından öğrenen Leon Hoca, bu müziklerin aynı anda birbirine karıştırılmadan ve üst düzeyde icra edilebileceğini ispatlamıştır. O, kah ayinlerde makamsal ezgiler okuyarak dinleyenleri duaya çağırmış, kah operada seslendirdiği aryalarla izleyicileri mest etmiştir. Kendisi şöyle diyor:

İnsan sesi aslında bir enstrüman gibidir. Mesela kemanı alalım. Baktığınızda iki farklı ekolü de rahatlıkla çalabilen bir saz. Önemli olan onu kimin çaldığı... Haydar Tatlıyay alınca makamlar buram buram Anadolu kokar. Aynı sazı Zubin Mehta eline alıp çalınca Beethoven canlanır. Kısacası saz, aynı sazdır. Bütün marifet onu çalandadır.

Leon Hocamı ne zaman düşünsem onun sanatı kadar insani karakteri ve hayatı algılayışının da hep şahsına münhasır olduğunu hatırlarım. Eski İstanbul'un semtlerinden Galata'da doğmuş olması ve zamane İstanbul'unun terbiyesini ve alışkanlıklarını taşıması, onu her alanda farklı ve çoğu sefer yalnız kılmıştır. En iyi dostları her zaman aynı dili konuştuğu ve hayatını paylaştığı sanat yoldaşları olmuştur. Bunlar operadan veya muganni camiasından olduğu kadar dalında emektar camiadan da olmuştur. Hocamın ömrü boyunca en büyük sıkıntısı, Rum cemaatinin 350.000'lik nüfustan 3000 kişiye kadar azalmış olmasıdır. Bir de gençlik yıllarına duyduğu özlem... Bu travmayı bizzat yaşamış olmasının onda derin izler bıraktığı kanaatindeyim.

Doğup büyüdüğü kozmopolit İstanbul'un yerini bugünkü kalabalık ve kimliğini yitirmeye başlamış bir şehrin alması onun kabul edemediği ve barışamadığı noktalardan biridir. Buna rağmen 'İstanbullu' olmanın gururunu her an yaşamış ve onu âşık olduğu yegane kadın gibi sevmiş, terk etmemeyi seçmiştir.

Köklerine olan bağlılığı ve derin



saygısı onu geleneklerine vefalı bir sanatçı yapmıştır. Aldığı müzikal eğitim ve sahne tecrübesi ile sesini pesten tize çok rahat kullanabilmesi sayesinde bütün performanslarında dikkatleri üzerine çekmiştir. Bütün bunlara kuvvetli insani sezgisini ve farkındalığını da eklediğimiz zaman ortaya ender karşılaşılan bir fenomen çıkmaktadır.

O, hayatımda tanıdığım en çalışkan, disiplinli ve mükemmeliyetçi sanatçıydı. Bu durum onu bazen zor duruma düşürmüştür. Ama Leon Hoca tam da budur, sıra dışı...

Bir eski İstanbul beyefendisi... Şapkası, kemerli pardösüsü, şemsiyesi, kaşkolü, sinek kaydı tıraşı ile. Misafirperverliği ve cömertliği ile her zaman ağırlayan taraf olmayı seçmiştir. Asaleti ve babacan tavırları, birlikte olduğu insanlarda güven duygusu ve samimiyet uyandırmıştır.

Müzik aşkı onu hayata bağlayan en önemli noktaydı. Hocamız sanattaki başarısını bu aşka ve çalışmaya borçlu olduğunu farklı yollarla öğrencilerine empoze ederdi. Keza yeteneğin tek başına pek birşey ifade etmediğine, onun üzerine eklenecek disiplinli çalışmaya inanırdı. Bugün rahatlıkla her alanda kullandığımız teknoloji Leon Hocanın delikanlı olduğu yıllarda herhalde uzay çağını hatırlatırdı. O dönem sanatçıları, belki de bir defa dinledikleri bir eseri ezberleyip öğrenmek zorunda kalırken bizler bugün o eserlerin kayıtlarına ve notalarına nerdeyse ânında ulaşabilmekteyiz. Acaba hangisi daha avantajlıydı?

Zannedersem onların bize zor görünen meşakkatli çalışmaları daha anlamlıydı. Her halükârda bir eseri ezberlemek ona yorum katma açısından icracıyı özgürleştirmektedir. Teknolojiyi ve imkanları tabii ki kullanmak gerekir, lakin Latince bir atasözü der ki: *Repetitio est mater studiorum.* Yani 'tekrar öğrenmenin anasıdır'.

Leon Hoca hayatını tutkuyla bağlı olduğu müzik sanatına adadı. Bir yandan tenor olarak yaptığı kariyerle opera sanatına hizmet ederken, bir yandan da 1986'da devraldığı İstanbul Rum Patrikhanesi başmugannilik görevini 2016 yılına kadar ödün vermeden, seleflerinin izinde, hatta kendi ekolünü oluşturabilecek kadar ileri taşıyarak sürdürdü.

Dört yıldır üstüste yaşadığı sağlık problemlerinden dolayı Balıklı Rum İhtiyarhanesinde istirahat eden Leonidas Asteris, onu dinleme şansına nail olanlar için efsanevi bir anı olarak yaşamaktadır. Yakalandığı bir hastalıktan dolayı konuşma yetisini kaybeden ve iletişim kuramayan Hocamıza yüce Tanrı'dan güç diliyorum. Kendi vücudunu bir mabed olarak kullanarak sesini duyuramasa da kendi içinden şarkı söylemeye ve ayinleri okumaya devam ettiğinden eminim.

Altın Ağızlı Aziz Yuhanna'nın, öğrencilerine ve sevdiklerine devamlı hatırlattığı sözlerini sık sık tekrarlamayı severdi: "... kim yerine getirir ve başkalarına öğretirse ... büyük sıfatını kazanacaktır ..." (Matta 5: 19)

Leonidas Asteris müziğe, sanata, güzele tutkusuyla ve örnek sanatçı kimliğiyle bir yıldız gibi kalplerimizde silinmez izler bırakmıştır. Z

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Musikî duaya benzer. .. Kendi üzerine döndükçe kendisini, hedefini, mevzuunu yaratır. Musikînin maddesi yoktur. Başlangıcı vardır. Bu, hançeremizin veya asabımızın —Valery'nin dediği gibi— bir gıcıklanışıdır. Geri taraf, asıl kumaş, kendiliğinden ve kâinatıyla beraber doğar. Maddesi olmadığı için insanı ele alarak işe başlar, onu siler, değiştirir, ona ayrı zamanlar icat eder. Sonunda tıpkı dua gibi ortada benden başka bir şey olan bir "Ben" kalır. Ve bu benlik kâinatın bir nevi eşitidir. Tevrat'taki kelâmın hakikî ma'nası musikîde anlaşılır. Mesnevi'deki "Bişnev" de böyle değil midir? Dinle! Sen, yeni baştan bütün bir dünya ile beraber doğuyorsun. Ve sesler birbirini kovaladıkça mucize tamamlanır. Ferahfezâ Âyîni, daha başladığı anda biz başka bir hüviyetiz. Varlığımız, bizden çok kuvvetli bir varlığa terk edilmiştir. Tek bir andan, onun sağılmasıyle, bu yeni baştan doğuş, bu adım adım teşekkül, bu üst üste uyanışlar, her şey bitti sandığımız anda yeniden her şey oluşumuz, bizi sonunda, imkânlarımızın dışında bir yere götürür. Muhayyilenin bile sustuğu bu anda, insan ruhu sonsuzluğun bir çalkanışı olur.

Ahmet Hamdi Tanpınar

Yaşadığım Gibi



OSMANLI YAHUDİLERİNİN MÜZİĞİ

ALİ ÖMER YURDDAŞ

ANTİK dönemden itibaren Bursa gibi şehirlerde ikamet eden Yahudiler, daha sonra kalabalık nüfuslar hâlinde başta İstanbul olmak üzere Osmanlı Devletinin çeşitli şehirlerinde yaşamışlardır. İstanbul'un fethinin ardından Osmanlı toprakları, en eski Yahudi cemaatlerinden olan Bizans Yahudilerinin (Romaniyot) yanı sıra önemli bir Karai cemaatine, Alman ve Doğu Avrupa kökenli Aşkenaziler ile İtalyan Aşkenazilerine (Franko) ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca, 16. yüzyılın başlarından itibaren İspanya sürgününden kaçan Sefarad kökenli İber Yahudilerine kapılarını açmış ve bu yüzyıl boyunca Osmanlı Yahudi cemaati dinî, ilmî ve kültürel açıdan dünya Yahudiliğinin lideri konumuna yükselmiştir.

Osmanlı tebası arasında zimmi statüsünde olan Yahudiler, özellikle Çelebi Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman gibi güçlü padişahların idaresinde ve ilk defa Çelebi Mehmed tarafından irat edilip sonraki dönemlerde yenilenen 'imtiyaz fermanları' doğrultusunda istedikleri bölgelere yerleştiler. İstedikleri mesleği icra etme, seyahat etme, inançlarını uygulama, eğitim ve kültür teşkilatları kurma, hatta yeni sinagog tesis etme hususunda daha önce görülmemiş bir serbestliğe sahip olmuşlardır. Zaman zaman devlet idaresinin müdahalesi olsa da çoğunlukla kendi iç işlerinde özgür bırakılan Osmanlı Yahudileri yerel farklılıkların korunduğu bir yapılanma içine girmişlerdir. İdarenin sağladığı dinî serbestliğin yanında siyasal ve ekonomik güven ortamı dolayısıyla her dinî grubun devlete verdiği cizye ve haraç karşılığı kendi iç işlerinde özerk olması ve askerlikten muaf tutulması esasına dayanan Osmanlı millet sistemi, özellikle sonraki asırlarda genel olarak gayrimüslimlerin ve özel olarak Yahudilerin toplumsal bütünlüklerinden ve dinî-etnik kimliklerinden vazgeçmeksizin devletin siyasal ve ekonomik işleyişinde etkin rol oynamalarına ve devlet kademelerinde yükselmelerine imkan tanımıştır. Bunun yanında bankacılık, ticaret, liman ve gümrük idaresi, silah üretimi, dokumacılık ve dericilik konularında deneyimli olan beraberlerinde matbaa tekniğini getiren İber Yahudileri, Osmanlı topraklarına yerleşmeleriyle birlikte yükselme dönemindeki Osmanlıların kalifiye eleman ihtiyacını karşılamışlardır. 1492'de memleketlerinden sürülen bu Yahudiler, başta İstanbul, Edirne ve Selanik olmak üzere İzmir, Manisa, Bursa, Gelibolu, Amasya gibi şehirlerde iskan edilmişlerdir.

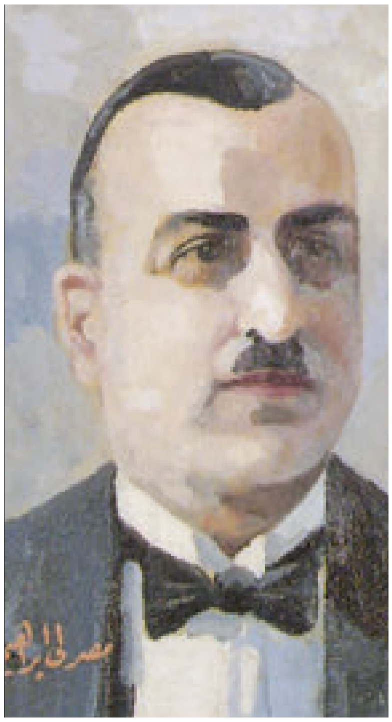
Sürgünden sonra Sefaradlar, yeniden sosyal hayat tesis ederken ve bunun temel taşı olan sosyal değerleri yeniden oluştururken sosyo-kültürel hayatta meydana gelen boşluk nedeniyle eksikliklerini Türk komşularından alma yoluna gitmişler ve kültürlerarası alışveriş bu merkezde gelişmiştir. Ayrıca Osmanlı topraklarına taşıdıkları Mağrip-Akdeniz kültürü de Türklerle etkileşimlerindeki önemli ögelerden biridir. Sefaradların bu yeni vatanlarına uyumlarında öne çıkan hususların başında edebiyat ve musiki gelir. Bu uyum süreci ve karşılıklı etkileşimden İbrani mistik edebiyatı ve müziği doğmuştur. Sefarad Yahudilerinin bu denli kolay bir şekilde Osmanlı-Türk müziğine adapte olmaları ise Endülüs-Emevi döneminden beri Arap müziğine vâkıf olmalarıyla açıklanabilir.

16. yüzyılda İstanbul'da yaşamış ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde üne kavuşmuş olan haham, bestekâr ve şair Şelomo Ben Mazaltov, Osmanlı-Türk müziğinin zengin usul ve nağmelerini ilk kez İbrani mistik ve litürjik ilahilerine uygulamıştır. İsla-

İsak el-Gazi.



Mısırlı İbrahim (Avram Levi).



İsak Varon.



miyetin ses güzelliğine verdiği öneme dikkat eden Şelomo Ben Mazaltov, dua, ezan, salat, tevşih ve münacat gibi farklı formları dinlemiş ve bunlardan etkilenmiş; bu formlardan ve zenginlikten hareketle sinagoglara yeni bir anlayış getirmiştir. Şelomo Ben Mazaltov'un başlattığı bilinen temel çalışmalar, 1540 tarihinden yaklaşık bir buçuk asır sonra 1696-1703 yıllarında Edirne'de yeniden yeşertilmiştir. Bu şehirde yaşayan haham ve bestekârların Mevlevi dervişleriyle birlikte mevlevihanelerde ve Büyük Sinagogda hoşgörü ve uyum içerisinde yürüttükleri özverili çalışmalarla peşrev, kâr, ağır semai, yörük semai gibi çeşitli formlarda ve değişik usullerde 50'yi aşkın değişik makamdan 'maftirim' eserleri bestelenmiştir. Bunların çoğu günümüze ulaşmıştır. Dolayısıyla Edirne Mevlevileriyle Yahudi müzisyenler arasında ciddi bir kültürel paylaşım söz konusudur. Yahudi müzisyenler, Mevlevi ayinlerine, Mevleviler ise Yahudi ayinlerine katılmıştır. Hatta tekkelerin kapatıldığı dönemde Edirne Mevlevileri mekan ihtiyacı sebebiyle zaman zaman ayinlerini sinagogda icra etmiştir.

'Maftirim,' çalgı eşliği olmadan genellikle Yahudi erkekler tarafından şiirsel metinlerin koral ve solo biçimde icra edilmesidir. *Maftir* kelimesi, İbranice sonlandırma anlamındadır. Kelimenin çoğulu *maftirim*dir. Bu kelime 'iftar' kelimesinin İbranice'deki karşılığıdır. *Torah*'ı sonlandırmak için söylenen *maftir*, Yahudi kültüründe aynı zamanda 'vadedilmiş kutsal topraklara dönüş' yani *aliyah* anlamına gelir.

Maftirim topluluğu 17. yüzyılda Edirne'de oluşmuştur. Repertuvar genellikle sabahları ve cumartesi günleri sabah duasından önce söylenir. Maftirim aracılığıyla sunulan müzik; dua ritüelinin, topluluğun kimliğini ve sinagogdaki gücün dinamiklerini yönetmesi açısından önemlidir. Sosyal olaylarda Osmanlı geleneksel müziği ile paralitürjik şiir temalarının kaynaşması olan maftirim olgusu, Yahudi kutsallığının sergilenişine adanmış Yahudi sanatçı ile yazar ve eser sahipleri arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Osmanlı Yahudi geleneğinin oluşturduğu bu şiirsel metinler seti ve ezgi birikimi, halka açık bir şekilde icra edilir. Metinler, Yahudi dua kitabının iki ana tipi olan *Siddur ve Mahzor*'dan derlenmiştir. Günlük dua kitabı *Siddur*, Şabbat günü ve yeni ay dualarını içermektedir; ana tatilleri içeren *Mahzor* ise kefaret günü ve bayram dualarını içermektedir. Bütün bu metin formları 10. yüzyılın başlarında takdis edilmiştir. Maftirim, diğer metinler gibi, *Talmud ve Mishna*'dan elde edilen sözlü kanun metinleri, post-Talmudik zamanlarda edinilen düzyazı ilavesi, hayır duaları ve litürjik şiirsel metinlerden oluşmaktadır. Literatür şekil bakımından zaman içerisinde önemli ölçüde değişmişse de metinlerin halka açık performansı günümüze kadar korunmuştur. Dinî ayinlere eşlik eden ilahilerin tamamı Osmanlı-Türk müziği makamlarına göre bestelenir. Mesela Hamursuz Bayramının ilk iki günü ısfahan, son iki günü Acemâşîran; Şavuot'ta mahur, Purim'de Sabâ, Hanuka'da Uşşak makamları kullanılır. Osmanlı tebası olan Yahudi bestekârlar kendi dinî ayinleri için yaptıkları besteler dışında Osmanlı-Türk müziği makamlarını kullanarak ladinî eserler de bestelemişlerdir. Müslümanlarda olduğu gibi Yahudilerde de dinî ve ladinî müzik iç içedir. Hatta Rauf Yekta Bey bir keresinde sinagoga gittiğinde Dede Efendinin Beyâtî makamındaki bir murabbaına İbranice güfte giydirilmek suretiyle bir İbrani ilahisi okunduğuna şahit olmuştur.

Osmanlı-Türk müziğinde Yahudi bir çok bestekâr ve musikişinas yetişmiştir. Bunların önde gelenleri Tanburi Çelebiko, Tanburi Aron, Boncukcu, İlya, Musi, Küçük Hoca, Haham Moşe Faro, Kemani ve Tanburi İsak Fresko, İsak Varon, İsak el-Gazi'dir. 20. yüzyılda yaşamış David Behar, Moshe Cordova, İsak Maçoro gibi isimler de bu geleneğin temsilcileri addedilmişlerdir. Daha ziyade şarkılarıyla meşhur olan ama birtakım dinî eserler de besteleyen Mısırlı İbrahim (Avram Levi) Efendiyi (1879-1948) de bu meyanda zikretmek gerekir. Z

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Sultan Vahideddin'in elyazısıyla bir eseri.
Nihavend şarkı: "Ey melek-haslet benim pîrâye-i cânım mısın?"
Murat Bardakçı, *Sultanî Besteler: Osmanoğulları'nın Son Padişahı Mehmed Vahideddin'in Eserleri,* Pan, 1997.

BESTEKÂR PADİŞAHLAR

IV. Murad.



MİNYATÜR : LEVNİ

IV. MURAD

1612'de I. Ahmed ile Mahpeyker Kösem Sultanın oğlu olarak dünyaya geldi. Henüz 11 yaşındayken tahta çıktı. 8 Şubat 1640 Perşembe günü yatsı vakti vefat etti.

IV. Murad dönemi, âlim, şair, tarihçi, hattat ve musikişinas gibi muhtelif sahalarda yetişmiş sanat ve fikir adamları bakımından en dikkate değer dönemlerdendir. Evliya Çelebi, Katip Çelebi, Nef'î, Şeyhülislam Yahya, Şeyhülislam Bahayî, Veysî, Koçi Bey, Azmîzade Hâletî gibi isimler edebiyat sahasında dönemin önde gelen şahsiyetlerinden sadece birkaçıdır. Arapça ve Farsça bilen IV. Murad, Muradî mahlasıyla şiirler yazmış, musikiyle ilgisi beste yapacak düzeye ulaşmış, ayrıca talik hatta güzel eserler vermiştir.

16. yüzyıl sonlarında siyasi ve iktisadi problemler sebebiyle Sarayda duraklayan musiki faaliyetleri IV. Murad döneminde yeniden canlanmış ve gelişme göstermiştir. Saltanatı boyunca ilim ve sanat adamlarını destekleyen IV. Murad, Tebriz'i fethettikten sonra en meşhuru Şeştarî Murad Ağa olan 12 musikişinası İstanbul'a getirerek Enderun'a yeni sanatkârlar kazandırmıştır. Bu 12 kişi, dönemin musiki çalışmalarına büyük katkıda bulunmuştur. Padişahın hanende ve musahipleri arasında yer alan Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'de Saray Meşkhanesinde ve Sultan Murad'ın huzurunda yapılan edebiyat ve musiki cemiyetlerinden bahseder. Cumartesi geceleri ilahihan, hanende ve sazendelerin iştirakiyle dinî eserler geçildiğini ve fasıllar düzenlendiğini anlatır. Sultan Murad'dan gördüğü himaye ve teşvik sayesinde meşhur olmuş musikişinaslar arasında özellikle dinî eserleriyle tanınan Hafız Kumral ve Derviş Sadayî'nin yanı sıra tarihçi Solakzade Mehmed Hemdemî Efendi, Amâ Kadri, Benli Hasan Ağa, neyzen ve çengî Yusuf Dede Efendi, Tokatlı Derviş Ömer Efendi, Avvâd Mehmed Ağa ve Kasımpaşalı Koca Osman Efendi zikredilebilir. Evliya Çelebi, aynı zamanda musahib-i şehriyarîler arasında bulunan Derviş Ömer'in kâr, nakış ve şarkılarının çoğunu Sultan Murad'ın çok sevdiği Segâh makamında bestelediğini ve padişahın kendisine 'peder' diye hitap ettiğini söyler.

Sultan IV. Murad sözlü eserler ve saz eserleri bestelemiştir. Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı nota derlemesinde ve Kantemiroğlu'nun *Kitâbü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*'ında onun eserlerinin notalarına rastlanmaktadır. Musiki kaynaklarında bu iki eserde yer alan "Şah Murad" adlı bestekârın Sultan Murad olduğu kabul edilmektedir. Nitekim Ali Ufkî, Şah Murad'a kaydettiği bir eserde bestekârın adını "Fatih-i Bağdad" lakabıyla kaydetmiştir. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

I. Mahmud.



RESİM : JEAN-BAPTISTE VANMOUR

I. MAHMUD

1696'da Edirne'de doğdu. Babası II. Mustafa, annesi Saliha Sultandır. Küçük yaşlardan itibaren tarih, edebiyat, şiir ve özellikle musiki ile ilgilendi. Genellikle kuyumculukla ve musiki faaliyetleri ile meşgul olduğu 27 yıllık 'kafes' hayatının ardından 1730'da padişah oldu. 1754 senesinde bir cuma namazı dönüşünde vefat etti.

I. Mahmud'un ülke meseleleriyle yakından ilgilendiği, Divan-ı Hümayun toplantılarında halkın dertlerini dinlediği, cirit, at yarışı, yüzme sporlarından ve özellikle mehtap seyrinden hoşlandığı bildirilir. Kaynaklarda dindar, zeki, bilgili, yumuşak huylu, hamiyetli, sabırlı, dikkatli, âdil ve vakur bir padişah olarak tasvir edilen I. Mahmud, Sebkatî mahlasıyla şiirler yazmış, musikiyle uğraşmış ve bir kısmı günümüze ulaşan besteler yapmıştır. "Uşşak Peşrevi" en tanınmış eseridir. Devrinde yaşayan musikişinaslara kol kanat germiş, onları maddi ve manevi bakımdan destekleyerek klasik musikinin zenginleşmesine ve yeni bestekârlar yetişmesine zemin hazırlamıştır. Musiki terbiyesi ile özel olarak meşgul olduğu cariyesi Dilhayat Hanım, Osmanlı tarihinin en önde gelen kadın bestekârıdır.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



RESİM: JOSEPH WARNIA-ZARZECKI

III. SELİM

1761'de İstanbulda doğdu. Babası III. Mustafa, annesi Mihrişah Valide Sultandır. İyi bir eğitim aldı, özellikle edebiyat ve müzikle ilgilendi. 1789'da tahta çıktı. Tahttan feragat ettikten 1 yıl 2 ay sonra 28 Temmuz 1808 tarihinde şehit edildi. Kendisini öldürmeye gelenlere karşı, o sırada üflemekte olduğu neyi ile kendini müdafaa etmeye çalıştığı rivayet olunur.

İlhamî mahlasıyla şiirler yazan ve divan sahibi bir şair olan III. Selim'in Mevlevi muhibbi olduğu ve devrin ünlü şairi Şeyh Galib'i himaye ettiği bilinmektedir. Musiki nazariyatına vukufu ve özellikle bestekârlığı ile III. Selim, Türk musiki tarihinin önde gelen simaları arasında yer almış ve dönemi, ismiyle anılan bir musiki ekolü çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu ekol, sadece hükümdarın saltanat yıllarından ibaret kalmayıp onun vefatından sonra şekillenecek birtakım değişikliklerin alt yapısını hazırlaması yönünden de önem taşımaktadır. III. Selim'in musikişinaslara karşı yakınlık gösterip onları himaye etmesi bu sanatın ilerlemesi ve yükselmesinde önemli rol oynamıştır.

Musikiyle en fazla meşgul olduğu dönem şehzadelik yılları olmuş ve en güzel eserlerini bu dönemde bestelemiştir. Geleneksel tanbur üslubunun üstadı Tanburi İsak'tan ders almış, padişahlığı döneminde ise Enderun Mektebine önem verilerek meşkhane yeniden düzenlenmiş, o zamana kadar yevmiye ile ders veren hocalara düzenli aylık bağlanmış, harem dairesinde hanımlara mahsus bir musiki meşkhanesi açılarak başına Hacı Sadullah Ağa getirilmiştir. III. Selim'den sonra şöhret bulan pek çok musikişinas onun döneminde yetişmiştir. Saltanatı süresince musikiyle ilgisini sürdürmüş, şehzadeliği dönemindeki kadar olmasa da yeni eserler bestelemeye devam etmiştir.

Saray dışından meşhur musikişinasların da davet edilmeleri suretiyle padişahın huzurunda yapılan küme fasılları musiki tarihinin önemli icraları olarak anılmıştır. Bu fasıllar çoğunlukla Topkapı Sarayında Serdab Kasrı ile Kağıthane'deki Çağlayan Kasrında icra edilirdi. Burada yer alan musikişinaslar arasında Hacı Sadullah Ağa, Tanburi İsak, Tanburi Emin Ağa, Abdülhalim Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Kemani Mustafa Ağa, Şakir Ağa, Derviş İsmail (Dede Efendi) özellikle zikredilmelidir. III. Selim'in, Hammamîzade İsmail Dede Efendinin yetişmesinde büyük emeği vardır.

Kültür ve sanatta birtakım arayışların ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olan III. Selim devrinde musikide de durum aynıdır. Bu çerçevede yeni terkipler, yeni üslubun hissedildiği besteler ortaya çıkmıştır. Dönemin en önemli musiki kaynaklarından Abdülbaki Nasır Dedenin *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde III. Selim'in arazbar Bûselik, Dilârâ, Evcara, Hicazeyn, Hüzzam-ı cedid, Isfahanek, Muhayyer Sünbüle, Neva Kürdî, Neva Bûselik ve Sûzidilârâ makamlarını terkip ettiği belirtilir. Suphi Ezgi *Nazarî Amelî Türk Musikisi* adlı eserinde Acem Bûselik, Pesendîde ve Şevkefzâ makamlarının onun tarafından terkip edilmiş olabileceğini söyler. Bazı eserlerde de Dilnüvaz, Gerdaniye Kürdî, Hüseyni Zemzeme, Rast-ı cedid ve Şevkıtarab makamlarının III. Selim'in terkibi olduğu belirtilmiştir.

III. Selim ayin, durak, naat, tevşih, ilahi, peşrev, saz semaisi, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve şarkı türlerinde 100'e yakın eser bestelemiştir. Tespit edilen eserlerinin yarısından fazlası peşrev ve saz semâîsidir. Rauf Yekta Bey onun Tab'î Mustafa Efendi, Hacı Sadullah Ağa ve Dellalzade İsmail Efendi düzeyinde bir bestekâr olduğunu ifade eder. Z

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

II. Mahmud.



II. MAHMUD

Müzisyen, şair ve hattattır. 1785'te dünyaya geldi. I. Abdülhamid ve Nakşıdil Sultanın oğludur. Öğrenimiyle amcazadesi III. Selim bizzat meşgul oldu. 28 Temmuz 1808'de tahta çıktı. Akciğer hastalığından muzdarip olan II. Mahmud, 1 Temmuz 1839 günü kardeşi Esma Sultanın Çamlıca'daki köşkünde öldü.

Musikiyi III. Selim'den öğrendi, iyi bir tanburi ve neyzen olarak yetişti, aynı zamanda iyi bir hanende idi. Zamanında Saray faslında bulunan hanendeler Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Kömürcüzade Hafız Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi gibi çok büyük ve değerli bestekârlardı. Saz çalanlar da aynı derecede üstad kişilerdi. Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa gibi ünlü tanburilerin yanı sıra Kazasker Mustafa İzzet Efendi gibi büyük bir neyzen ve Rıza Efendi gibi üstad bir kemani Saray faslının sazendeleriydiler.

II. Mahmud'un bestelediği 25 eser bugün eldedir. Bunlardan biri, kendi tesis ettiği Asakir-i Mansure-i Muhammediye için bestelediği Acemâşiran makamındaki marştır. Genellikle şarkı, tavşanca gibi eğlence musikisi ya da hafif klasik musiki diye adlandırabileceğimiz tarzda eserler vermiştir. Şarkılarından bazıları son derece zevkli, ustalıklı melodilerle örülmüştür. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

ABDÜLAZİZ

1830'da doğdu. Babası Sultan II. Mahmud, annesi Pertevniyal Valide Sultandır. 25 Haziran 1861'de tahta çıktı. 30 Mayıs 1876 günü tahttan indirildi, 4 Haziran 1876 günü odasında bilek damarları kesilmiş bir vaziyette bulundu.

Hükümdarlığı süresince sık sık ülke içi ve ülke dışı temaslarda bulunmuş, geziler düzenlemiştir. I. Selim'den sonra Mısır'ı ziyaret eden ilk ve tek Osmanlı padişahıdır. Ayrıca Batı Avrupa'yı ziyaret eden ilk ve tek padişahtır. Richard Wagner'in "Bayreuth" operasına maddi yardımda bulunmuştur.

Sultan Abdülaziz, sanatın pek çok alanıyla bizzat ilgilenen ve icracı yönü olan bir padişahtı. Resim, hat sanatı ve musiki ilgi alanları arasındaydı. Bestekâr Yusuf Paşadan müzik dersleri alan Sultan Abdülaziz, hanedandan Batı kültürü ve müziğini doğrudan tanıyan ilk isimdir. Hem Türk müziği hem Batı tarzı müzik alanlarında eser vermiş olan Sultan Abdülaziz, Batı müziğinde eser veren ilk Osmanlı hanedanı mensubudur.

Türk musikisini çok iyi bilir, mükemmel ney ve lavta çalardı. Yalnızca iyi bir icracı olmakla kalmayan Abdülaziz, Osmanlı padişahları arasında bestekâr olarak da yerini almıştır. Hicazkar ve şehnaz makamlarını çok sevdiği için zamanındaki birçok şarkı ve marşın bu makamlarda bestelendiği bilinmektedir. Eserlerinden "Hicaz Sirto" ile iki şarkısı günümüze ulaşmıştır. Z

Abdülaziz.



FOTOĞRAF : VASILAKI KARGOPOULO

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

V. Murad.



FOTOĞRAF: ABDULLAH BİRADERLER

V. MURAD

1840'ta İstanbul'da doğdu. Babası Abdülmecid, annesi Şevkiefser Kadınefendidir. Şehzadeliğinde iyi bir eğitim gördü. Arapça, Fransızca, Osmanlı tarihi ve fen dersleri okudu; İtalyan hocalardan piyano ve Batı müziği dersleri aldı. Amcası Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa seyahatlerine veliaht sıfatıyla katıldı. Vaktinin çoğunu, Abdülaziz'in kendisine tahsis ettiği Kadıköy Kurbağalıdere'deki çiftlik evinde geçiriyordu. Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra padişah oldu. Saltanatı 93 gün sürdü.

V. Murad yalnızca klasik Batı müziği formunda eser vermiştir. "Aydın Havası" başlığıyla armonize ettiği zeybek, müzik tarihinde bir Türk halk türküsünün piyano için çok seslendirildiği ilk eser olarak değerlendirilir. Eserlerinin önemli bir kısmı Yıldız Sarayından İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesine intikal eden koleksiyondadır. sZ

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

VAHİDEDDİN

1861'de doğdu. Babası Sultan Abdülmecid, annesi Gülistû Kadınefendidir. Özel hocalardan ders alarak ve Fatih Medresesinde bazı derslere devam ederek kendini yetiştirdi. Ağabeyi II. Abdülhamid'in hediye ettiği Çengelköy'deki köşke yerleşti ve padişah oluncaya kadar burada yaşadı. Sultan Reşad vefat edince VI. Mehmed adıyla tahta çıktı. 1 Kasım 1922 yılında saltanat kaldırılınca bir İngiliz zırhlısına iltica etti. Son seneleri maddi sıkıntılar ve sağlık sorunlarıyla geçti. 15 Mayıs 1926 yılında San Remo'da kalp yetmezliğinden vefat etti.

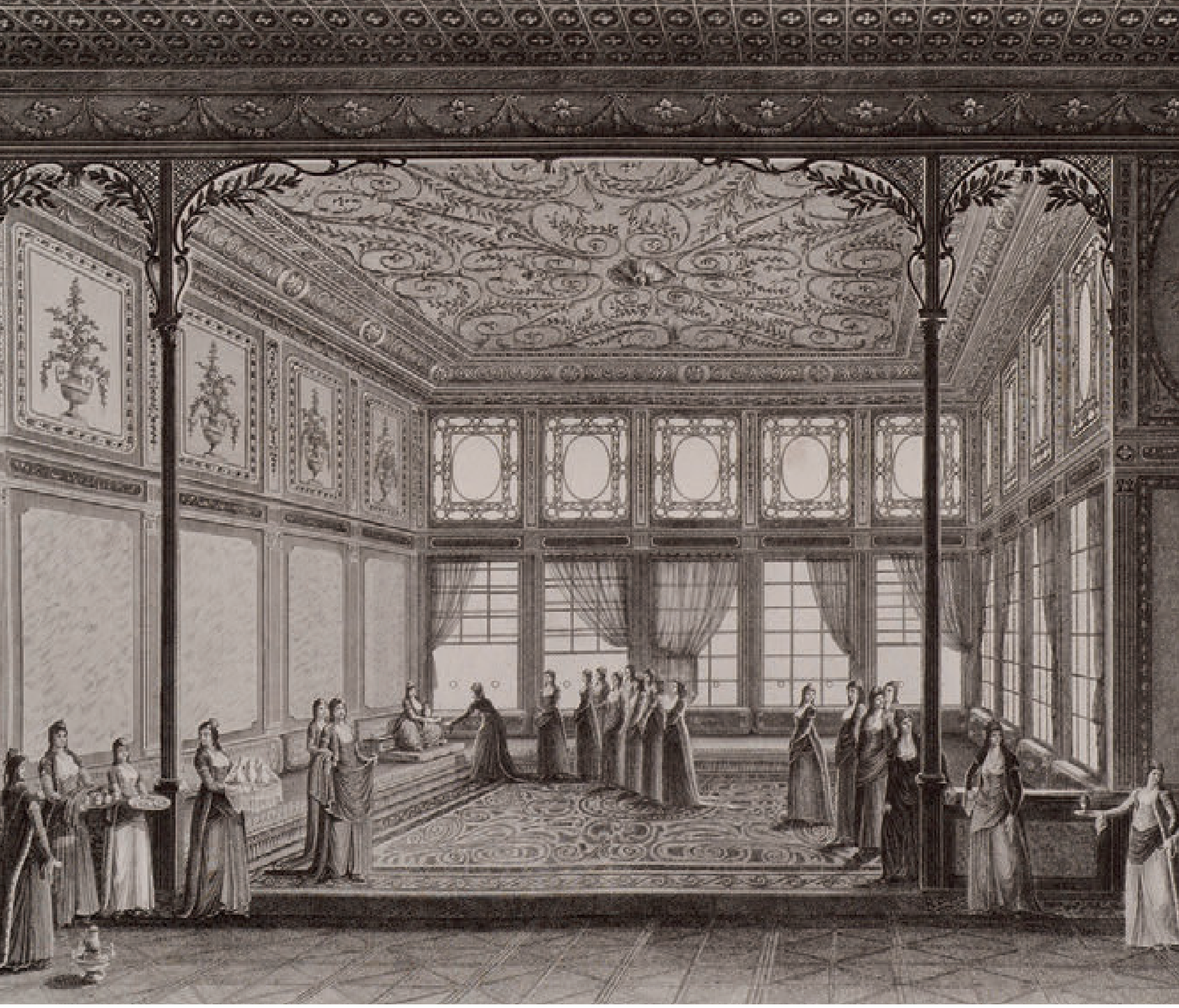
Edebiyat, musiki ve hat sanatlarına vukufu vardı. Tahtta bulunduğu yıllarda besteleri Sarayda icra edilmiştir. Taif'te iken arka arkaya bestelediği şarkıların güfteleri daha çok vatan hasretini ve geride bıraktıklarından haber alamamanın acılarını terennüm etmektedir. Ona ait 63 eser tespit edilmekle birlikte ancak 41'inin notaları mevcuttur. Şairliğine örnek teşkil edebilecek şiirleri, aynı zamanda şarkılarının güfteleridir. Bilinen bütün eserlerinin notaları *Sultanî Besteler* adıyla Murat Bardakçı tarafından kitaplaştırılmıştır. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Vahideddin.



FOTOĞRAF : ATELIER PHÉBUS (FEBÜS EFENDİ)



I. Mahmud'un cariyesi

DİLHAYAT'IN ÖLÜMSÜZ ESERLERİ

HARUN KORKMAZ



Antoine Ignace Melling. Topkapı Sarayı hareminde, III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultanın odasının hayali tasviri. Catherine Laskaridis Vakfı Kütüphanesi.

OSMANLI musiki tarihinin simaları arasında –pek sık olmamakla birlikte– kadın bestekârlara da rastlanmaktadır. Ancak klasik musikinin teşekkül etmeye başladığı 16-17. yüzyıllardan 18. yüzyılın sonuna kadar ismiyle, eserleriyle sayabileceğimiz kadın bestekârların sayısı iki elin parmaklarını geçmez. Bazı eserlerin kadın bestekârlara ait olduğu ise ancak tarihî kaynaklardaki "Kız Hafız", "Kız Peşrevi" gibi eser başlıklarından/kayıtlardan anlaşılır. Fakat kadın bestekârlar arasında öyle bir isim vardır ki tarih sahnesine çıkmasıyla nam salması bir olmuştur. Eserleri sürekli icra edilmiş, bazı eserleri, bestelendiği makamın repertuvarında mühim yer edinmiştir. Hatta gün gelmiş, bu bestekârın isminin şöhreti, başka eserlerin de ona atfedilmesine sebep olmuştur. Bu efsanenin ismi Dilhayat'tır.

Peki kimdir bu Dilhayat? Ne zaman ve nerede yaşamıştır? Kimden musiki öğrenmiş, kimlerle meşk etmiştir? Ardında hangi eserleri bırakmıştır? Hayatı ve eserleri hakkında doğru olduğu zannedilen yanlışlar nelerdir? Bugün ona ait olduğu söylenen meşhur eserler, gerçekten onun mudur? Okumakta olduğunuz yazı, bu soruların peşine düşmektedir.

Önümüzdeki ilk muamma ile başlayayım. Dilhayat'a 'Kalfa' demeyişimin çok basit bir izahı var. Şu âna kadar Osmanlı tarihî kaynaklarının hiçbirinde 'Dilhayat Kalfa' şeklinde bir ifadeye tesadüf edebilmiş değilim. Onun ismi hemen daima 'Dilhayat' olarak yazılır. İsmini, yazma ve basma güfte mecmualarından başka bir yerde görmeniz de pek mümkün değildir. Bestekârlar, Osmanlı kültür camiasında şairler kadar yer tutmaz. Pek çok Osmanlı bestekârı gibi Dilhayat da ancak ehli tarafından bilinir.

18. yüzyıl ortalarından itibaren tertip edilmiş, klasik musikinin beste türleri olan Kâr, Nakış, Beste, Semai gibi farklı beste türlerinde eserler ihtiva eden fasıl mecmualarının hemen hepsinde onun adı da yer alır. İsminin geçmediği fasıl mecmuası bulmak güçtür. Bu da onun önemli bir bestekâr olduğunu, eserlerinin ölümünden çok sonra bile sevilerek okunmaya devam ettiğini göstermektedir. Her bestekârın bu kadar şanslı olmadığını biliyoruz. Bazıları, daha hayattayken eserlerinin gözden düştüğüne şahit olmuş, bazı eserler ise bestekârlarının ölümlerinin hemen ardından sahibi gibi tarihe karışmıştır. Dilhayat'ın ismi ise nota kullanımının yaygınlık kazanmadığı devirlerde dahi eserleriyle birlikte yaşamış ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Dilhayat'tan bahseden ansiklopedi maddelerinde ve sair bazı çalışmalarda onun III. Selim'in cariyesi olduğundan ve II. Mahmud'un güftelerini bestelediğinden hareketle bu iki padişah devrinde (1789-1839) yaşadığı bilgisi yer almaktaydı. Fakat bu yazılanların tarihî gerçeklerle bağdaşan hiçbir tarafı yoktu. Öncelikle Dilhayat'ın ismi, 1740'larda tertip edilmiş mecmualarda zikrediliyordu ve hatta mecmualardaki kayıtlardan 18. yüzyıl ortalarının önde gelen bestekârlarından olduğu anlaşılmaktaydı. Yukarıda naklettiğimiz bilgiler, muhtemelen mecmualara müracaat edilmeden verilen hükümlerden ibaretti. Ne var ki bu hatalı bilgiler, akademik mecralarda da kendine yer bulmuştu. O kadar ki, II. Mahmud'a ait olduğu söylenen güftelerin aslında I. Mahmud'a ait olduğu dahi kimsenin dikkatini çekmemişti. Derken 1999 yılında Talip Mert, kaleme aldığı "Dilhayat Kalfa'nın Mirası" başlıklı makalede Saraydan ayrıldıktan sonra Sultanahmet civarındaki Kabasakal Mustafa Ağa Mahallesinde vefat eden 'Dilhayat Usta' diye Saraylı bir kadının tereke[1] kaydını yayınladı. Bu makale, çalışmalarını musiki tarihine yoğunlaştıran bazı araştırmacıların dikkatini çekti. Makaleye göre meşhur bestekâr Dilhayat'ın, bilinen tarihten daha önce yaşamış olma ihtimali vardı. Ne var ki makalede ele alınan Dilhayat Ustanın terekesinden, onun musikişinaslığına işaret eden herhangi bir şey çıkmaması şüphe uyandırıcıydı. Yine de Dilhayat isminin pek yaygın olmaması sebebiyle durum çok ümitsiz değildi. Temkinli bir dille yazılan makale, yazarın III. Ahmed'in saltanatı devrinde (1703-1730) yaşayan Dilhayat Ustanın Patrona olaylarından sonra Saraydan çıktığı ve 1740'tan önce vefat ettiği yönündeki tahminlerini destekleyen delillerden yoksundu. Ancak bu çalışma, yerleşik kanaatleri sarsması bakımından kayda değerdi.

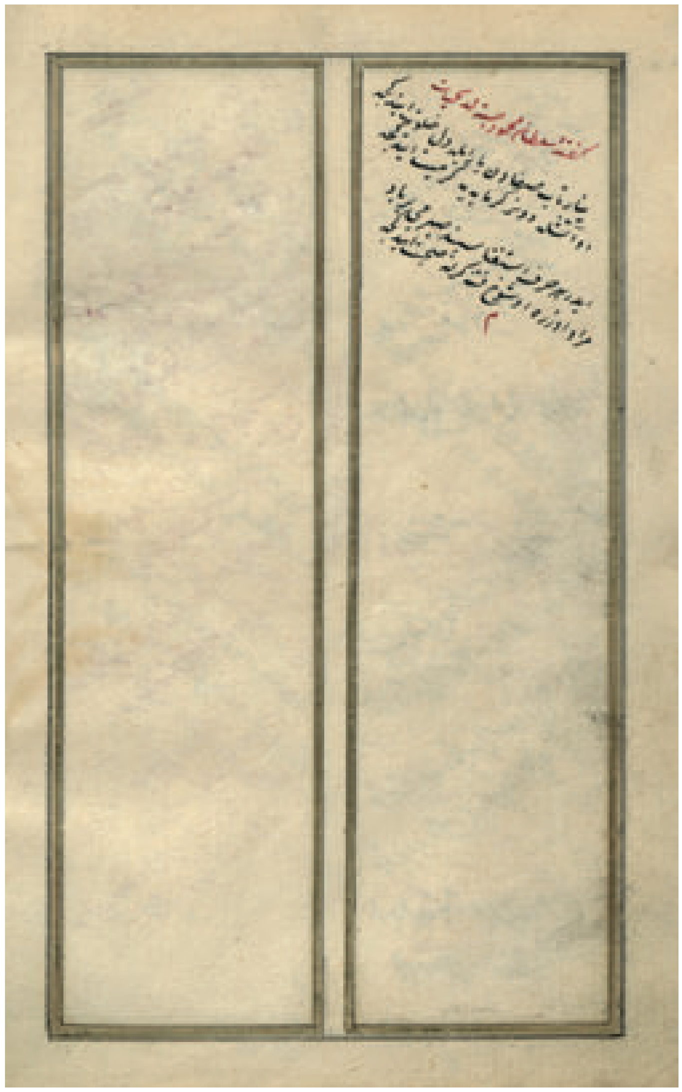
Aşağıda yer alan yeni bilgiler elyazması kaynaklara dayanmakta ve ilk defa bu yazı ile kayda geçmektedir.

20. yüzyılın önde gelen Osmanlı tarihçilerinden İsmail Hakkı Uzunçarşılı, son çalışmalarından biri olan "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" adlı makalede Osmanlı saraylarının musiki tarihini kronolojik olarak ve belgeler ışığında ele alır. Esasen musiki tarihçisi olmayan Uzunçarşılı, dikkati ve titizliği sayesinde konu hakkında bilinmeyen pek çok hususu adı geçen çalışmasında gündeme ge-

Dilhayat'a ait notası kaybolmuş Rast Kâr'ın güftesi, *Fasıl Mecmûası.* İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 5634.



Güfte-i Sultan Mahmûd. Beste-i Dilhayât: Yanar tâb-ı safadan yâr ile dil halvet etdikce. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T5639.



tirmiştir. Bu hususlardan biri de hatırı sayılır bir bestekâr olan I. Mahmud'un musiki yönünden bahsederken verdiği malumattır:

Sarayda musikiye istidatlı cariyeler yetiştirmiştir. Bir bestekâr cariyesinin "Tûğ-ı şâhî mi desem zülfüne şebboy mu desem" matlalı bir besteyi ve bir cariyesinin de "Sahbâ-yı la'li neşve-i cândır ol âfetin" Semâîsini bestelediğini ve Semâînin talimi-nin zor olduğunu o devri bilen ve yaşayan Şamdanîzâde Süleyman Efendi yazmaktadır. Atrabü'l-Âsâr *müellifi Esad Efendi şeyhülislâm olmadan evvel ve olduktan sonra muhtelif makamlardan bestelediği eserlerini huzura kabulde okurmuş.*[2]

Yukarıya derc ettiğim satırlarda işaret edilen cariyeler dikkatimi çekti ve söz konusu cariyelerin kimler olduğunu bulmak istedim. Yoğun bir güfte mecmuası taramasından sonra elde ettiğim netice son derece şaşırtıcı idi. "Sahbâ-yı la'li neşve-i cândır ol âfetin" mısraı ile başlayan Segâh makamındaki Semâî, istisnasız biçimde bütün mecmualarda Dilhayat'a atfedilmekteydi. Diğer cariyenin eserine rastlayamadım. Nihayetinde o devirlerde meşhur olabilen tek kadın bestekâr, hatta onca bestekâr arasından sıyrılıp seçkin bir mevki elde edebilen belki de tek 'bestekâr cariye' Dilhayat idi.

Uzunçarşılı'nın naklettiği kayda ve güfte mecmualarının şahitliğine istinaden Dilhayat'ın I. Mahmud'un cariyesi olduğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki elimizde bu kanaati destekleyen pek çok delil mevcuttur. Dilhayat'ın ismi, 1740'ların sonlarından itibaren yani Sultan I. Mahmud'un tahtta olduğu yıllarda tertip edilen/yazılan mecmualarda görülmeye başlamaktadır. Bestesi Dilhayat'a, güftesi ise Sultan I. Mahmud'a ait olan eserlerin varlığı da yine bu ilişkiyi teyit eder mahiyettedir. Sultan I. Mahmud, Sebkatî mahlasıyla şiirler yazan, ve bazı şiirleri etrafındaki bestekârlarca bestelenen –Ebubekir Ağa bunların en önde gelenidir- bir şairdir. Dolayısıyla Dilhayat'ın da I. Mahmud'un şiirlerini bestelemiş olması tabiîdir.

Tarihî kaynaklardan Dilhayat'ın sadece sözlü eserler bestelemiş olduğu anlaşılıyor. Yüzlerce mecmuayı tarayarak onun 13-14 bestesinin güftesine, makam, usul, beste türü bilgisine ve terennümlerine ulaştım. Ne yazık ki bunlardan sadece Rast, Mâhûr, Sabâ, Evc makamlarında dört murabba beste bugün elimizdedir. Eserlerin notaya alınmaya başladığı 19. yüzyıla erişebilmiş olan birkaç eseri ise bugün maalesef kayıptır. Bunların en esef verici olanı ise Rast makamında ve Hafîf usulünde bestelediği kârdır. Rast makamı en çok kullanılan ve eser verilen makamlardan olduğundan bu makamın repertuvarında gayet süslü, terennümlü (*yellel, tennen* gibi) ve uzun eserler olan 'kâr'lardan epeyce bulmak mümkündü. 17. yüzyılın ikinci yarısından beri okunagelen pek çok Rastkâr

vardır. Ancak 1750'lerde Dilhayat'ın ortalığı kasıp kavurduğu anlaşılan yeni bir eseri çıkar ortaya: "Ey fürûğ-ı mâh-ı hüsn ez-rûy-ı rahşân-ı şümâ" mısraıyla başlayan Hafîf usulünde Kâr. Yeni eserlerin kolay tutunamadığı Rast makamı repertuvarında bu eser o kadar parlamıştır ki, ortaya çıkışından sonra tertip edilen fasıl mecmualarının büyük çoğunluğunda kayda girmiştir. Bu da eserin revaç bulduğunu ve repertuvarın seçkin unsurlarından birisi olarak kabul gören, orijinal bir eser olduğunu düşündürmektedir. Kim bilir? Belki günün birinde kıyıda köşede kalmış bir koleksiyonda notası da çıkar karşımıza!

Peki Dilhayat'ın bugün en bilinen eserleri(!) hangileridir? Bu sorunun cevabı hiç şüphesiz "Evcârâ Peşrevi" ve "Evcârâ Saz Semaisi"dir. Bu eserlerin Dilhayat'a ait olduğunu kaydeden ilk kaynaklar 1900 başlarından geriye gitmez. Halbuki bu yanlış bilgi, bir karışıklıktan ileri gelmektedir. Nitekim bu karışıklık sarmala dönüşmüş, içinden çıkılması zor bir hâl almış ve hatta sonraki dönemde Dilhayat'ın biyografisini dahi etkilemiştir. Yukarıda isimlerini zikrettiğimiz her iki eseri de incelemek suretiyle sorunu çözmeye çalışalım.[3]

Evcârâ, Sultan III. Selim'in ihtira ettiği makamlardandır. Tabiatıyla bu makamın ilk eserlerini de o vermiştir. Mehmed Ağa'nın zannedilen bazı eserler de Sultan Selim'e aittir. Dolayısıyla 18. yüzyılın ortalarında yaşamış ve büyük ihtimalle o tarihlerde vefat etmiş olan Dilhayat'ın Evcârâ makamında bir eser vermesini beklemek abesle iştigaldir. Peki Evcârâ faslı için bestelenmiş olan bu peşrev ve semai kime aittir? Peşrev, 1800'lerin başından itibaren yazılmış olan Hamparsum notası kaynaklarında kimi zaman Sultan III. Selim'e kaydedilmiştir. Fakat 1850'ler civarında yazıldığı düşünülen iki ayrı önemli mecmuada görülen kayıtlar hayli dikkat çekicidir: "Cariye-i Selim Han/Sultan Selim'in cariyesi." Nispeten erken sayılabilecek iki kaynaktaki bu kayıt, ismini bilmediğimiz bir cariyenin bu eseri bestelemiş olabileceğini ortaya koyuyor. Herhalde bu kaydı sonradan gören ve Dilhayat'tan başka bir hanım bestekâr tanımayan, ayrıca onun hayatı hakkında yeterince bilgisi bulunmayan kişiler söz konusu kayıttaki cariyenin Dilhayat olduğuna hükmetmişler ve artık bestekârı bu şekilde kaydeder olmuşlardır. 1900'lerin başlarından itibaren yavaş yavaş yayılmaya başlayan bu yanlış atıf, günümüzde bu eserlerin Dilhayat'a aidiyetinde şüphe dahi edilmeyecek bir noktaya gelinmesinin müsebbibidir.

Evcârâ makamında bestelenmiş belki de en harikulade eser olan "Saz Semaisi" Dilhayat'la en çok bütünleşen eserdir. Fakat yukarıda sıraladığım sebeplerden ötürü bu eserin ona ait olması mümkün görünmemektedir. Bu eserin eldeki en eski notalarında maalesef bestekâr bilgisi verilmemiştir. Ancak 1850'ler civarında yazıldığı düşünülen ve peşrevi Sultan III. Selim'in cariyesine izafe eden İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde 211 numarada kayıtlı Hamparsum defterinde semainin bestekârı Ali Dede olarak yazılmıştır. Ali Dedenin hangi Ali Dede olduğu, nerede, ne zaman yaşadığı malumumuz değildir. Fakat sadece sezgilerime dayanarak söyleyebileceğim bir şey varsa, o da bu eserde buram buram ruhânî bir hava bulunduğu ve Mevlevî neş'esinin hissedildiğidir. Ancak yine de tek bir kaynaktaki bilgiye istinaden eserin bestekârını Ali Dede olarak kaydetmek doğru olmaz. Eserin bestekârı hanesine "Ali Dede (?)" yazılmasından yanayım. Bu muazzam eserin kim tarafından bestelendiği, öyle görünüyor ki şimdilik muamma olarak kalmaya devam edecek.

Evcârâ'yı Dilhayat'a atfeden üstatlar anlaşılan o ki Müselles, Sipihr ve Büzürg makamından bazı saz eserlerini de yine vefatından 150-200 sene sonra ona atfetmişlerdir. Burada yukarıda arz ettiğim bilgiyi tekrarlamakta fayda var: Dilhayat'ın bugün elimizde sadece dört murabba bestesi bulunmaktadır, başka da eseri yoktur.[4] Z

Dilhayat Kalfa'nın Mâhûr bestesi "Tâ-be-key sînemde cây etmek cefâ vü kîneye", Meral Uğurlu icrası ile.

NOTLAR

1 Vefat eden kişinin ardında bıraktığı taşınır malların listesini içeren belge.

2 Uzunçarşılı, *Takvîmü't-Tevârîh* zeyli *Müri't-Tevârîh*'i kaynak gösteriyor. Kitabın matbu nüshasında bulamadığım bu pasaj, gördüğümüz yazma nüshalarda da yoktu. Uzunçarşılı kaynak bilgisini verirken hata etmiş olabilir, ama yazdıkları diğer tarihî kaynaklarla örtüşüyor.

3 Muammayı çözmek için kullandığım kaynak bilgilerinin önemli bir kısmını değerli dostum Jakob Olley'e borçluyum. "Evcârâ Peşrev" ve "Saz Semaisi"nin kayıtlı bulunduğu eski nota defterlerindeki bilgileri benim için büyük bir titizlikle derleyen odur. Kendisine medyun-ı şükranım.

4 İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü'nde bulunan Hüseyin Sadettin Arel'e ait nota koleksiyonundaki N-3097 no'da kayıtlı, "Mandoli Artin'in notasından istinsah edilmiştir" notunu taşıyan Bûselik Saz Semâîsi'nin Hamparsum notası nüshasında eserin bestekârı Dilhayat olarak yazılmıştır. Bu eserin Dilhayat'a aidiyeti düşünülebilir. Ancak yine de atıf muahhar bir kaynakta yer aldığından tamamen güvenmek çok zor.



KAZASKER MUSTAFA İZZET EFENDİ

Bazı bulgular ve tespitler

AHMED S. BOYNER

BU yazıda Kazasker hakkında bazı bulgulara ve tespitlere yer vereceğiz. Bunların daha ileri tetkikler için vesile olmasını dileriz.

Acaba yeryüzünde kaç kişi, hem ekol sahibi büyük bir hattat olup aynı zamanda ney virtüözü olabilir? Bestekârlığı, şairliği ve hanendeliği de ilave etmek lazım... Ayrıca devlet adamlığını da... Hz. Hüseyin neslinden Nakşî-Müceddidî Şeyhi Mehmed Can Efendinin halifesi, Nakibüleşraf, Rumeli ve Anadolu Kazaskeri, bestekâr, hanende ve hattat... Orta boylu, hafif kilolu, mavi gözlü, güzel ve güler yüzlü, önceleri sarılı kırçıl, sonraları beyaz sakallı, pembe yanaklı, nazik, muhterem, halim selim, zarif, nüktedan, vakur, âbid, edip, hazırcevap, kamil, hamiyetli bir zat-ı muhterem... Hayatının bir devresinde çubuk (tütün) tiryakisi... Fakat çubuğa tövbesi de bir başka...

Bir gün uşağından çubuk için ateş ister. Lakin uşak ateşi getirmekte geç

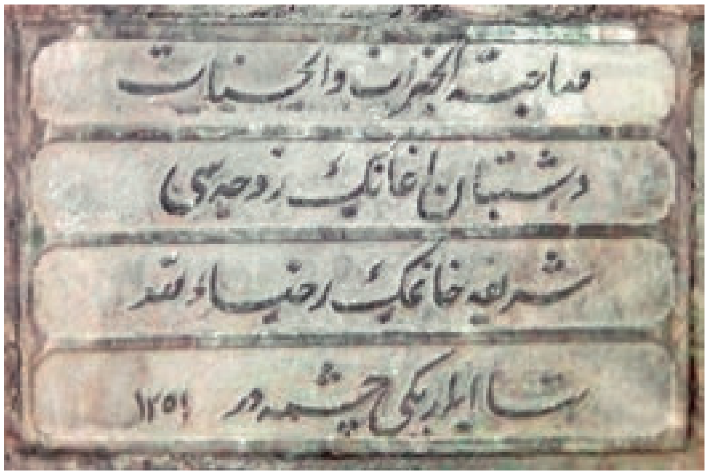
Kazasker Mustafa İzzet Efendinin istif imza detayı.

kalır. Bunun üzerine uşağına "Borov!" yani Farsça "Git!" der ve bir daha da çubuk içmez.

Kadim medeniyetimiz, akl-ı selim, kalb-i selim ve zevk-i selim üzerine inşa edilmiştir. Bir başka ifade ile akıl, irfan ve zevk... İşte bu üç unsurun cem olduğu ender ve abide şahsiyetlerimizden, 19. yüzyılın kültür-sanat, ilim ve devlet adamı Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Deştbânağazade Mustafa Efendinin oğludur. 1801 yılında Kastamonu'nun Tosya ilçesinde dünyaya gelmiştir. Annesi tarafından soyu, Tophane'deki Kadirî Dergahında medfun, Kadirîlik yolunun pir-i sanilerinden addedilen Tosya doğumlu Şeyh İsmail-i Rumî Hazretlerine ulaşmaktadır. Kazasker, meşhur hattat, talebesi Mehmed Şefik Beyin teyzesiyle evlenmiştir. Bu evlilikten Ata, Tevfik ve Emine adında üç çocuğu olmuştur.

11 mushaf, 30'dan fazla Enam, 250'den fazla hilye ile yüzlerce levha, kıta ve murakka yazmıştır. Ayasofya Camiinin 7,5 metre çapındaki büyük, dairevi, celî sülüs levhaları, Bursa Ulu Camide iki büyük levha, İstanbul'da Hırka-ı Şerif Camii, Dolmabahçe Sarayı, Ali Paşa Mescidi, İstanbul Üniversitesi (o zamanlar Harbiye Nezareti) giriş kapısının iç tarafındaki celî talik kitabe yazıları, Ayasofya Hünkar Mahfili, Babıâli'de Nallı Mescid, Mısır'da Mehmed Ali Paşa Türbesi kitabeleri, Amerika Birleşik Devletlerine 1853-1854'te Sultan Abdülmecid tarafından hediye edilen zafer abidesindeki iki satır celî talik kitabe yazısı, Ayasofya, Hırka-i Şerif Camii, Kasımpaşa Cami-i Kebiri, Küçük Mecidiye Camii, Sinan Paşa Camii ve Yahya Efendi Camii celî sülüs tarzında Nur Suresi 35. ayeti kubbe yazıları, hat sanatındaki eserleri arasında zikredilebilir. Tarz-ı Cedid makamında bir peşrev ve semai ile muhtelif makamlarda 20'yi aşkın eseri vardır. Ayrıca aruz vezni ile arifane söylenmiş şiirleri mevcuttur. *Keşfü'l-İrâb* ve *Avâmil Mu'ribi* adlı iki eser kaleme almıştır. 16 Kasım 1876 yılında, 75 yaşındayken İstanbul'da ebedî âleme göçen Kazasker Efendi, Şeyh İsmail-i Rumî hazretlerinin de medfun bulunduğu hazireye defnedilmiştir. Ayak ucunda süslemeli bir taş ile baş ucunda yazma başka bir taş vardır. Baş ucundaki taş kitabe, talebelerinden Muhsinzade Abdullah Bey tarafından celî sülüs hatla yazılmıştır.

Tosya'daki çeşme kitabesi.



Kazasker Efendinin mühr-ü şerifi.
SK, Revnakoğlu arşivi.





Ataullah Molla (solda), Kadı Tevfik Efendi (sağda).
SK, Süheyl Ünver Arşivi.

Kazasker Efendinin defni esnasında bir zat tarafından söylenen şu söz, onu ve hayatını çok iyi ifade eder: "Efendiler, buraya gömdüğümüz bir maarif sandığıdır." Bir başka cümle de onu şöyle dile getirir: "Neyzenler arasından Kazasker Mustafa İzzet gibi hattat, hattatlar arasından Kazasker Mustafa İzzet gibi neyzen çıkmamıştır."

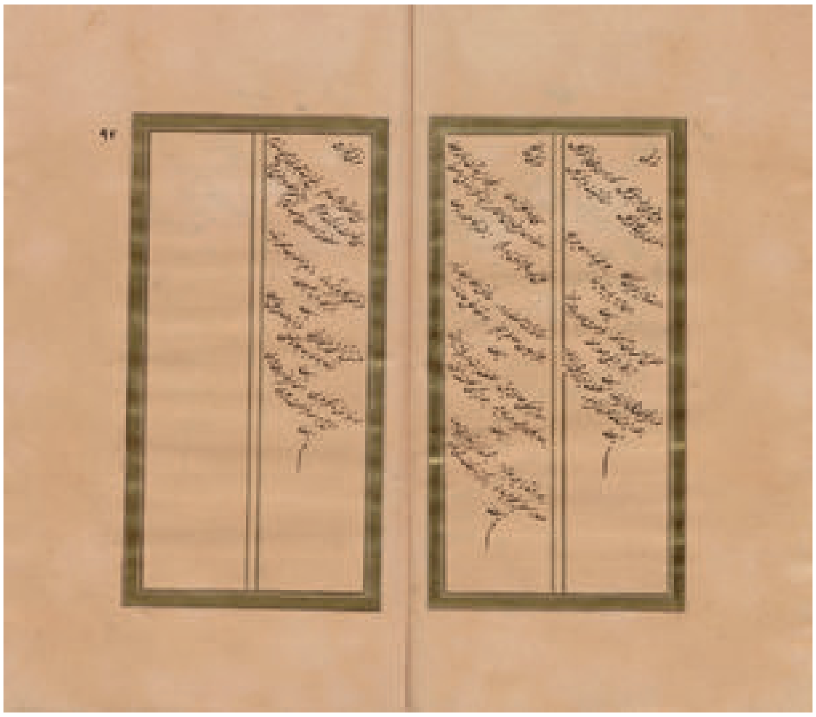
Kaynaklarda pederinin ismi Destbânağazade ya da Bostanağazade Mustafa Efendi olarak geçmekle birlikte, Tosya'da yaptığımız tetkiklerde bu lakapla anılan sülale ismi ile karşılaşmadık. Fakat Kazasker Efendinin Tosya'da yaşamış oldukları sürede (13-14 yaşlarına kadar) valideleri ve peder-i âlileri ile beraber Harsad adlı mahallede ikamet ettiğine dair şifahi bilgilere ulaşmış bulunmaktayız. Bir başka Tosya gezimiz sırasında, mezkur mahalledeki tarihî bir çeşmenin 2013 yılında yer ile yeksan edildiğini öğrendik. Çeşmenin bulunduğu yerin Kazasker Efendi ve ailesinin ikamet ettiği Harsad mahallesinde olması dikkatimizi celb etti. Bir şekilde çeşmenin kitabesine ulaştık. Kitabe şu anda Kastamonu Müzesindedir. Kitabedeki "Deşt-bân Ağazâde'nin zevcesi Şerîfe Hanım'ın rızâen li'llâh binâ eylediği çeşmedir 1251" ibaresi dikkate şayandır.

Kazasker Efendinin Tosya'da geride bırakmış olduğu akrabalarından bugün hayatta olan ve olmayan zevattan nakledilen şifahi bilgiler ve kitabedeki mezkur ifadeler ile kitabe tarihi, Kazasker Efendinin sülale isminin Deştbân[1] ve valide-i muhteremelerinin

Bestesi Kazasker Mustafa İzzet Efendinin, Evc makamı, Ağır Aksak usulü, Münir Nurettin Selçuk icrası, "Bir sebeple sen gücenmişsin bana"









TY 5649, 91b-92a.

TY 5649, 3b-4a.

isimlerinin de Şerife Hanım olduğuna karine teşkil etmektedir.

Mustafa İzzet Efendi, 13 yaşında iken elim bir hadise sonucunda babası vefat eder. Babasının vefatına ilişkin yazılı kaynaklarda yer almayan ancak Tosya'da geride bıraktığı akrabaları tarafından bilinen ve bugüne kadar nakledilegelen hadise şu şekilde cereyan eder: Mustafa İzzet Efendinin babası Tosya'da, zengin, sözü geçen, eli açık, sevilen bir zattır. Bir gün fakir bir çoban Tosya'nın köylerinden kız kaçırarak kendisinin yanına sığınır. Kızın akrabaları tabiri caizse belalı insanlardır. Mustafa Efendinin durumu bilen babası, bu kişilere haber göndererek çobanı yanına aldığını, izdivaç için düğün dernek her ne lazım gelirse kendisinin yapacağını söyler ve bir kötülük olmadan bu izdivaca onay verilmesini ister. Gelen iyi haber üzerine düğün işlerine girişilir. Düğün ve yemek, Mustafa Efendinin evinde yapılacaktır. Kızın yakınları düğün evine gelirler, ancak yalan söylemişlerdir. Düğün yemeği esnasında Mustafa İzzet Efendinin babasını katlederler.

Mustafa İzzet Efendi, yaşananlardan (babasının vefatından) sonra annesi tarafından İstanbul'a gönderilmiştir. Bu elim hadise ise kaderin cilvesi olsa gerek Mustafa İzzet Efendinin kültürümüze isminin altın harflerle yazılmasına vesile olmuştur.

İbnülemin Beyin, *Son Hattatlar* isimli kitabında Kazasker Efendi ile ilgili bölümün sonunda "Bu kadar irfân ü kemâl ile beraber — bazı zevât gibi — kimya-yı hülyâ ile uğraşarak ba'zı eczâ ile altın yapmak sevdâ-yı bi-suduna düşmüş, en mühim kimya, elindeki kalem-i zer-nisâr olduğunu takdir etmeyerek eline geçen paraları bu uğurda mahv etmesi, şayanı teaccüb ve teessüftür." şeklinde bir görüş yer almaktadır. Bu minvalde Kazasker Efendinin alelade madenlerden altın

yapma işi (simya) ile uğraşmış olduğuna ya da neden uğraşmış olabileceğine dair açıklama getirmeden bu biçimdeki ağır tenkidin ne türlü bir bilgiye dayandığı şüphelidir. Bir sanatkâr, merakı dolayısıyla tabiîdir ki bu tarz birçok şeye yönelebilir. Bundan murad ettiği şeyler türlü türlü olabilmekte ve bu, o sanatkârın yaşayışı ve eserleri ile mütenasip olabilmektedir. İbnülemin'in bunu sadece kuru bir menfaat arzusu ile yorumlaması ve İzzet Efendinin zamanını ve mülkünü simyacılık hülyası ile sarf edip elindeki sanatın kıymetini takdir edemediği şeklindeki yersiz ithamı, ayrıca bundan kızgınlık içinde teessüf ile bahsetmesi, bizatihi taaccüp ve teessüf sebebidir.

İzzet Efendi gibi yüksek sanatı, irfanı ve kemaliyle şöhret bulmuş bir şahsiyetin, kimya ile iştigal etmesinin, zerendûd levhalar için bir yapım tekniği ve yeni usulleri keşfetmeye dönük bir gayret olabileceği ihtimali de akla gelmektedir. Altına akıcılık kazandırıp boya kıvamında terkip yapmak tarih boyunca aranan bir usuldür. Mustafa İzzet Efendinin de zerendûd yani altın sıvama tekniğiyle birçok eseri bulunmaktadır. Zerendûd, harflerin altınla kat kat ve astarlar hâlinde doldurularak yapıldığı zahmetli bir tekniktir. Buna dair birçok usul vardır. Dövülmüş altından ezilerek elde edilen akıcılık ve sağlamlık önemlidir. Altının tombak işlerinde kimya usulleriyle yoğunlaştırılmış bir tarzda kullanılması imkanı, kağıt üzerindeki eserler için mümkün olmamaktadır. Dolayısıyla bu tarz eserler için yeni teknikler sanatkârlar tarafından hep aranagelmiştir. Bu da bir ihtimal olarak düşünülmelidir.

Başta İbnülemin ve Süheyl Ünver'in yazdıkları olmak üzere İzzet Efendi hakkındaki pekçok yazıda onun gayet nefis, fiziki özellikleri bakımından üstün özelliklere sahip bir mecmua tertip ettiği söylenmekteydi. Yıldız Sarayı Kütüphanesinde bulunan ve bu koleksiyonun Cumhuriyet devrinde İstanbul Üniversitesi Kütüphanesine nakledilmesiyle –bugünkü adıyla- Nadir Eserler Kütüphanesinde muhafaza edilmeye başlanan mecmuadan, demirbaş numarası hiçbir yerde kayıtlı olmadığından istifade edilemiyor, üzerinde inceleme yapılamıyordu. Ta ki 2014 yılına kadar... Harun Korkmaz, "İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu" başlıklı tezini yazmak üzere kütüphanede çalışırken binlerce yazmayı gözden geçirmek suretiyle yaptığı titiz çalışma neticesinde bu yazmayı gün yüzüne çıkardı. Söz konusu mecmuada İzzet Efendi, kendi şarkılarının başlığına, bestekârının kendisi olduğunu ifade eden 'li-muharririhi' ibaresini koymuştur. Z



FOTOĞRAF: NURULLAH ÖZDEM

Ayasofya Kubbesi.
Ayasofya'daki sekiz büyük levhanın yanı sıra, celî sülüs kubbe yazısı da Kazasker Mustafa İzzet Efendiye aittir. Bu yazı Nur Suresinin 35. ayetinin bir kısmıdır: "Allah, göklerin ve yerin nurudur. Onun nurunun misali, tıpkı içinde lamba bulunan bir kandile benzer. O lamba bir sırça içindedir. O sırça, inci gibi parlayan bir yıldıza benzer. Ne doğuya ne de batıya ait olan mübarek bir zeytin ağacından tutuşturulur."

NOTLAR

1 Farsça, ova, sahra, kır, beyaban ve çöl manasına gelen 'deşt' kelimesi ile sonuna geldiği kelimelere 'gözetici, koruyucu' anlamı veren '-bân' ekinin birleşmesiyle oluşmuş 'deşt-bân' kelimesi, lügat manası itibariyle 'ova, sahra koruyucusu' demek ise de bir devlet memuriyetinin ismi olduğu anlaşılan 'deşt-bân'ın tam olarak vazifesi, salahiyeti ve sorumlulukları nelerdi, bunu bilemiyoruz.

KAYNAKÇA

¶ Sadun Aksüt. *Türk Musikisinin 100 Bestekarı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993.
¶ Mahmut Kemal İnal. *Son Hattatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
¶ Harun Korkmaz. "İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
¶ Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Revnakoğlu Arşivi, Dosya No: 00183.
¶ Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Süheyl Ünver Arşivi, Dosya No: 00775.

OSMANLI MODERNLEŞMESİNİN MÜZİKAL BOYUTU

EVREN KUTLAY



Burhaneddin Efendi, "Marş-ı Âlî-Bahriye Marşı".
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.

OSMANLI Devletinin Avrupa ile müzikal etkileşiminin erken örnekleri 16. yüzyıla kadar dayanır. 1520 yılında, Kanuni Sultan Süleyman devrinde org sanatçısı Othman Luscinius'un Sarayda bir konser verdiği bilinmektedir. Dört yıl sonra ise Venedikliler İstanbul'da bir bale düzenlemişlerdir. 16. yüzyıla dair bir başka müzikal temas, 1543 yılında, Fransa Kralı I. François'nın, Habsburglarla savaşındaki yardımlarından ötürü Kanuni Sultan Süleyman'a teşekkür olmak üzere gönderdiği müzisyen topluluğudur. Saray'a kabul eden ve icralarını zevkle dinleyen Sultan, müziklerini kadınsı bulmuş ve askerlerinin disiplinini bozacağı düşüncesiyle onları apar topar ülkelerine göndermiştir. 1582 yılında ise, Sultan III. Murad devrinde Sadrazam Sokullu Mehmed Paşanın eşi, padişahın kız kardeşi Esma Sultanın '900 Hıristiyan kölesi' tarafından Batı üslubuyla bir bale-pandomim temsili icra edilmiştir. Yüzyılın sonuna damgasını vuran müzikal olay ise 1599 yılında Thomas Dallam adında bir İngiliz org yapımcısının, Osmanlı Devleti ile deniz ticareti ilişkilerini geliştirmek maksadıyla İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in Sultan III. Mehmed'e hediye olarak yaptırdığı bir orgu İstanbul'a getirerek Topkapı Sarayında kurması ve sultanın huzurunda bir konser vermesidir.

Osmanlı saraylarının 17. yüzyılda Batı müziğiyle temasları hakkında birtakım bilgilere, Kırım Tatarları tarafından esir edilerek İstanbul'a getirilen Polonya asıllı Albertus Bobovius ya da Türkçe ismiyle Santuri Ali Ufki Bey'in Topkapı Sarayı anıları vasıtasıyla da ulaşabiliyoruz. Bu zat, Batı usulüyle nota yazım bilgisi sayesinde 1650'lerde kayda geçirilmiş klasik Osmanlı müziği eserlerinin ve halk ezgilerinin en eski versiyonlarını içeren bir müzik derlemesi hazırlamıştır. Bobovius, hatıratında ayrıca Sultan IV. Murad devrinde Sarayda, Berberiler tarafından padişaha gönderilmiş çok usta ve meşhur bir İtalyan müzik hocasının varlığından söz etmektedir. Bu İtalyan müzisyenin Batı müziği kuralları çerçevesinde ve muhtemelen Batı müziği formunda bestelediği bir eseri, padişahın huzurunda Sarayın Türk müzisyenlerine icra ettirdiği yine Bobovius'un hatıratındaki şu sözlerden anlaşılmaktadır.

Bu İtalyan, bizim birlikte çalışımızdaki ahengin çekiciliğini padişaha da göstermek için, sesle hep birlikte (akapella) söylenmek üzere, senfoni ilminin bütün esaslarını kullanarak bir şarkı besteledi ve birbiriyle uyumlu birçok çalgıyla icra edilmek üzere bir şarkı daha yaptı. Bu araştırmalar ve incelikler, IV. Murad gibi bir savaşçının kulağını okşayamayacak kadar ileri düzeydeydi ve hünkâr, söz konusu eserleri ancak kadınlara layık ve müziği de fazla yumuşak ve kadınsı bularak, hiç itibar etmedi. Türklerin eski usulünü yeğledi.

17. yüzyılda, IV. Mehmed'in şehzadesinin sünnet töreni ve kızı Hatice Sultan'ın İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlilik kutlamaları vesilesiyle Venedik'ten bir opera topluluğu; oyuncuları, müzisyenleri, dekoru ve gerekli diğer temsil unsurlarıyla topluca getirilmek üzere harekete geçilmiş, ancak vakit darlığı sebebiyle teşebbüs sonuçlandırılamamıştır. Görülüyor ki opera, Avrupa ülkelerinde daha yeni yeni ortaya çıkmışken, Osmanlı Devleti bu sanat kolu hakkında fikir sahibidir.

Batı müziğiyle 19. yüzyıl öncesi temaslar açısından en dikkat çekici tarihî olaylardan biri, ünlü besteci Johann Sebastian Bach'ın kendisi gibi müzisyen kardeşi Johann Jacob Bach ile dönemin ünlü flüt virtüözü Pierre Buffardin'in Sultan III. Ahmed'in hükümdarlığı döneminde, 1707 yılı civarında, İstanbul'da bir araya gelmeleri ve Bach'ın Buffardin'den İstanbul'da flüt dersleri almasıdır. Sultan III. Ahmed döneminde Paris Elçisi olarak görev yapan Yirmisekiz Mehmed Çelebi de hatıratında Paris'te izlediği bir operadan söz etmekte, bu sanat dalını bütün detaylarıyla Osmanlı Sarayına adeta raporlamaktadır.
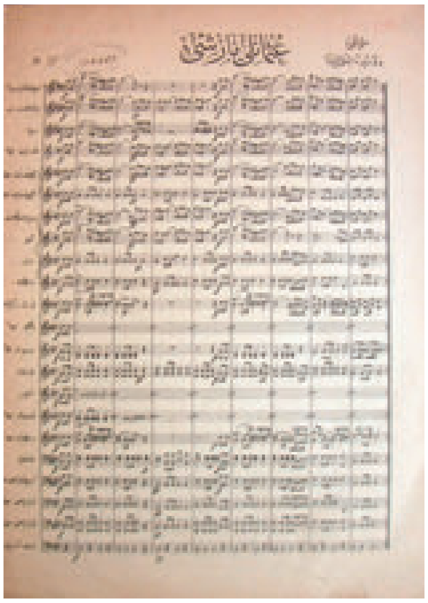
Bu temaslar, Sultan III. Selim'in Nizam-ı Cedid'i (Yeni Düzen) ile başlayacak ve Sultan II. Mahmud döneminde gerçekleşecek aktif modernleşme süreci ve Osmanlı Batı müziği hazırlıkları açısından bir ön süreç oluşturmuştur. 1794 yılında Nizam-ı Cedid kapsamında Batı örnek alınarak kurulan askerî birliği yetiştirmek üzere gelen Avrupalı subaylar, oluşturulan yeni orduya eşlik etmek üzere bir boru-trampet takımı kurmuşlardır. Bu vesileyle Osmanlı müzisyenleri bir miktar Batı müziği eğitimi almışlardır. Sultan III. Selim'in Batı ile müzik temasları çerçevesinde ve Osmanlı Batı müziğinin öncüsü olarak tanımlayabileceğimiz süreçlere örnek olarak Topkapı Sarayında Avrupalı bir topluluk tarafından sergilenen bir opera temsili izlemesini ve Saray'da tahta bir tiyatro sahnesi kurdurmasını gösterebiliriz. Bu sayede Osmanlı müziği notasyona dökülmüş ve eserlerin yazılı olarak da gelecek nesillere aktarılması sağlanmıştır. Fakat Sultan III. Selim'in ölümüyle burada ifade edilen süreç akim kalmış, kısa bir süreliğine tahta çıkan Sultan IV. Mustafa'nın ardından Sultan II. Mahmud'ın hükümdar olmasıyla yüzyıla yayılacak ve Cumhuriyet Türkiyesi'ne miras bırakılacak Osmanlı Batı müziği tarihinin adımları atılmaya başlanmıştır.

Sultan II. Mahmud, Vaka-i Hayriye ile yeniçeri ordusunun yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi ve ardından, mehter müziği eğitimi verilen askerî müzik okulu Mehterhane-i Hümayun yerine Muzıka-i Hümayun'u kurarak Osmanlı Batı müziği branşının oluşum ve gelişim süreçlerini başlatmıştır. Muzıka-i Hümayun, sadece askerî müzik (bando) okulu olarak kalmamış, bünyesinde Osmanlı müziğinin bütün branşlarını barındıran bir imparatorluk müzik kurumu kimliğiyle faaliyet göstermiştir.

Muzıka-i Hümayun'un ilk öğretmenleri, 1794'te Sultan III. Selim'in Nizam-ı Cedid askerî teşkilatının boru takımında görev yapan süvari borazancısı Vaybelim Ahmed Ağa ve trampetçi Ahmed Usta olmuştur. Fakat bir süre sonra görev yerleri değiştiğinden, İstanbul'da yaşayan Fransız asıllı müzisyen Mösyö Manguel kurumun eğitmenliği görevine getirilmiş, daha sonra o da yeni bir müzik teşkilatı kurma hususunda yetersiz kalınca Sultan II. Mahmud'un emriyle, İstanbul'daki Sardunya Büyükelçiliği vesilesiyle, bir dönem Napolyon'un ordusunda görev almış İtalyan askerî bando şefi, kardeşi, 19. yüzyılın ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti olan Giuseppe Donizetti, 17 Eylül 1828'de 'Osmanlı Saltanat Muzıkalarının Baş Ustakârı' unvanıyla Muzıka-i Hümayun'un başına atanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı Batı müziğinin Türk topraklarındaki gelişim süreci İtalyan ekolüyle başlamıştır. Bu süreç, ilerleyen yıllarda Fransız ve Alman ekolleriyle devam edecektir.

Donizetti, Enderun'dan seçilmiş

G. Donizetti, "Mahmudiye Marşı".
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.



F. Della Sudda'nın eserlerinden bir örnek.
Evren Kutlay arşivi.



C. Guatelli, "Marche de L'Exposition-Sergi Marşı".
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.



köklü ailelerin çocuklarından oluşan 21 kişilik sınıfına Batı müziği notasyon sistemini öğretmek için Hamparsum sistemini öğrenmiş, daha sonra her iki sistemi karşılaştırmalı gösteren bir çizelge hazırlayarak Türk öğrencilerine Batı müziği notasyonunu kısa sürede öğretmiştir. İtalyan eğitmen, derslerinde çoğunlukla İtalya'dan ısmarladığı materyalleri ve çalgıları kullanmıştır.

Donizetti'nin Muzıka'ya getirdiği yeniliklerden biri, hükümdar olan her padişahın döneminde çalınmak üzere Osmanlı Batı müziği formlarında bir devlet marşı besteleme geleneğidir. Bu bağlamda, 1829 yılında, Sultan II. Mahmud devrini temsilen Mahmudiye marşını, oğlu Sultan Abdülmecid tahta çıktığında ise Mecidiye marşını bestelemiştir. Mahmudiye marşı 11 yıl, Mecidiye marşı ise 22 yıl Osmanlı Devlet Marşı olarak Muzıka-i Hümayun bandolarınca icra edilmiştir.

II. Mahmud, Batı enstrümantal müziğinin yanı sıra opera ve tiyatronun gelişimini de desteklemiş, Sarayda oluşturduğu kütüphaneye 1836 yılında 500 tiyatro oyun metni getirtmiştir. İstanbul'da 1830'lu yılların sonlarından itibaren opera temsilleri yapılmaktadır. Bu temsillerin yapıldığı sahneler, başta Kristal Saray ve Tiyatro-yı Hümayun statüsünü kazanmış olan Naum Tiyatrosu olmak üzere, ilerleyen yıllarda Concordia, Odeon, Tepebaşı, Gedikpaşa gibi İstanbul'un muhtelif semtlerine yayılmış sayısız tiyatrodur.

Henüz beş yaşındayken Donizetti'yle Batı müziğine aşina olan Sultan Abdülmecid, tiyatro ve operaya büyük ilgi duymuştur. İlk Saray tiyatrosu olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, Sultan Abdülmecid tarafından inşa ettirilmiştir. Yine nota basım süreçleriyle ilgili olarak erken çalışmaların onun hükümdarlığı süresince yapıldığını, İstanbul'da Osmanlı müziği eserleri basan Avrupa kökenli yayınevlerinin dışında Muzıka-i Hümayun müzik okulunun 1859 yılında faaliyet gösteren bir litografya destgahının varlığını, muhtemelen Muzıka-i Hümayun'da eğitim maksatlı kullanılan notalar ya da bandonun icrası için yapılan bestelerin basıldığını biliyoruz.

Osmanlı Batı müziği tarihi açısından Sultan Abdülmecid devrine damgasını vuran en önemli olaylardan biri kusursuz Macar piyanist-besteci Franz Liszt'in Osmanlı'da verdiği konserlerdir. Davet edilen birçok ünlü müzisyenin arasından Franz Liszt, Türk topraklarında Osmanlı Batı müziğinin gelişiminde iki yönlü katkısıyla öne çıkar: İstanbul konserlerinin yankılarının etkisi neticesinde kendisiyle iletişime geçerek öğrencisi olmuş Osmanlı müzisyenleri ve Türk topraklarında müzik kariyerlerini sürdürerek hayatlarının sonuna kadar Osmanlı Batı müziğinin gelişimine katkıda bulunmuş Avrupalı müzisyenler. Osmanlı'dan da Liszt'le birlikte çalışmak üzere Avrupa'ya gitmiş Türk öğrenciler, genç Türkiye Cumhuriyetinin müzik insanlarını yetiştirmişlerdir. Dolayısıyla nesilden nesle geçen bir Liszt ekolünden söz etmek mümkündür. Liszt'in 'Osmanlı' öğrencileri Géza de Hegyei, Francesco Della Sudda Bey, Macar Tevfik olarak da bilinen Alessandro Voltan ve Devlet Efendidir. Akademiden öğrencisi Géza de Hegyei, başta Sultan II. Abdülhamid'in kızları Ayşe ve Şadiye Sultanlar, Halife Abdülmecid Efendi ile Cumhuriyet dönemi bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin'in eşi piyanist Ferhunde Erkin olmak üzere birçok Türk öğrenci yetiştirmiştir. Ferhunde Erkin 36 yıl boyunca Cumhuriyet kurumlarından Musiki Muallim Mektebinde piyano öğretmenliği yapmıştır. Hegyei, Osmanlı Batı müziği eğitim kurumları Muzıka-i Hümayun ve ilerleyen yıllarda İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alacak Darülelhan'da, Cumhuriyetin ilanının ardından da Türk Ocağında ders vermiş, vefatından sonra en önde gelen öğrencisi olan eşi Katalina, Darülelhan'da öğretmenlik yapmıştır.

Macaristan'a giderek aldığı eğitimin ardından kariyerini İstanbul'da sürdüren ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde verdiği başarılı konserleri Avrupa ve Osmanlı gazetelerine haber olan Francesco Della Sudda Bey hakkında bir Avrupa konserinin ardından 31 Haziran 1889 tarihli *Schweizer Presse* gazetesinde şu eleştiri yazısı çıkmıştır: "Tam da Şark'a özgü o büyük incelik ve nezaket, bu yabancı sanatçıyı daha da sempatik kılıyor ve duygu yüklü o çalışı, klasik ustaların en güzel duygularını ve en yüce fikirlerini dile getirirken, bu adamın –özellikleri kendisinde pek de görünmeyen- yabancı ırka mensup olduğunu kabul etmek



Donizetti Paşa.

neredeyse imkansız hale geliyordu."

Sadece piyanistliği değil besteciliği de yabancı basında yer alan Francesco Della Sudda Bey, dedesi Osmanlı Saltanatı Eczacısı Francesco Faik Della Sudda Paşa gibi 'Faik' ön ismini kullanmıştır. Şahsi arşivimizde bulunan eserlerinde bizce, teknik kalite ve piyanonun kapasitesini kullanma bakımından 'Listzvari' pasajlar dikkat çekmektedir.

Liszt ile ilişkili bir diğer Osmanlı müzisyeni, Macar Tevfik Bey olarak da bilinen Alessandro Voltan'ın ise Türk Beşlerinden Adnan Saygun'un ve İsmail Zühdi Beyin yetiştirilmelerinde önemli etkileri olmuştur. Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal, Saygun'un müzikalitesinin ve ikili piyano çalışmaları sayesinde senfonik müziğe yönelmesinin üzerinde Tevfik Beyin etkisinden bahseder.

Öğrencilerinin Cumhuriyet yıllarına kadar etki eden çalışmaları vesilesiyle Osmanlı Batı müziğinde adeta bir Liszt ekolünden söz etmek mümkündür. Ayrıca Sultan Abdülaziz'in hükümdarlığı yıllarına denk gelen bir başka Liszt ilişkisinden bahsetmek yerinde olur: Sultan Abdülaziz Liszt'in damadı Richard Wagner'in Bayreuth'taki tiyatrosuna para yardımında bulunan dünyadaki ilk hükümdardır. Liszt bu olaydan Prenses Wittgenstein'a yazdığı mektupta 'Avrupa krallarına örnek olacak bir cömertlik' şeklinde övgüyle söz etmektedir.

Donizetti'nin 1856 yılında İstanbul'da vefatının ardından yine bir İtalyan olan ve 1846 yılında İstanbul'a gelerek dönemin önemli temsil mekanlarından Naum Tiyatrosunda orkestra şefliği yapan Callisto Guatelli, Muzıka-i Hümayun'un başına atanmıştır. Guatelli, Osmanlı Batı müziği inşası prensiplerine ve sürecine uygun olarak Osmanlı'nın yerel tınılarını Batı form ve kurallarıyla harmanlayan bir tavırla eserler bestelemiştir. Amacı Osmanlı halkına Batı müziğini sevdirmektir. Ayrıca Donizetti gibi klasik Osmanlı müziği eserlerini çokseslendirme girişimlerinde bulunmuştur. Eserleri arasında "Osmaniye Marşı," "Sergi Marşı," "Bayram Marşı," "Yıldız Marşı," "Eski ve Yeni Oryantal Havalar" sayılabilir. Guatelli'nin İslamiyete yakınlık duyduğu ve evinin duvarında Kur'ân-ı Kerim asılı olduğu çeşitli kaynaklarda bildirilmektedir. Osmanlı halkının çok sevdiği Muzıka-i Hümayun şefinin sakal biçiminin dahi taklit edildiği söylenmektedir. Guatelli'nin yetiştirdiği, bir kısmı hem Osmanlı hem Cumhuriyet dönemi müzik kurumlarında hizmet etmiş önemli müzisyenler arasında Mehmet Ali Bey, Klarnetçi Zati Bey (Arca), Flütçü Haydar Bey, Saffet Beyi (Atabinen) sayabiliriz.

Osmanlı'da Batı müziği formlarında eser besteleyen ilk padişah Sultan Abdülaziz'dir. Hem klasik Osmanlı müziği hem Batı müziği eğitimi almış olan Sultan Abdülaziz'in bugüne intikal eden eserleri, İtalyan yayınevi Lucca tarafından basılan *Invitation à la Valse, La Harpe Caprice ve La Gondole Barcarolle*'dir. Sultan Abdülaziz ayrıca Avrupa'ya kültürel ve diplomatik ilişkileri geliştirme maksatlı seyahat eden ilk ve son padişah olmuştur. Bu ziyaretlerinde kendi besteleriyle karşılanmıştır.

Sultan Abdülaziz'in Osmanlı Batı müziğinin gelişim süreçlerinde önem verdiği bir diğer husus nota basımıdır. 22 Eylül 1875 tarihinde "Musika-i Şâhâne çavuşlarından İsmet Beye musiki notalarını bastırmak üzere muvakkat ruhsatname" verilmiştir. İsmet Beyin kazancı kendisine ait olmak üzere müzik notası basmayı istediğini ifade eden dilekçesine cevaben verildiği anlaşılan, Osmanlı arşivlerinde tespit ettiğimiz bu geçici ruhsatname, matbaasını ne şekilde işletebileceği ve düzenleyebileceği hususunu kendisine bildirmektedir. İsmet Bey, öncelikle bastığı her eserin iki nüshasını Maarif'e vermekle yükümlendirilmiş, ayrıca ürün kapağının içeriği ile ilgili kurallar tasvir edilmiştir. Kapakta, basılan eserin müzik ilmiyle ilişkili olduğunun belirtilmesi, basma işleminin yapılacağı matbaanın ismi, adresi ve baskının adı ile Maarif'in ruhsatıyla basıldığı ve basım tarihi gibi bilgilerin yer alması gerektiği belirtilmiştir ki bu tasvir, bugün müzik yayınlarının kapaklarında kullanılan ana çerçevedir. Basılan eserin dağıtımından önce Maarif Meclisinin iradesi ve teftişinden geçip yasal yolla basıldığının onaylanması ve daha birçok şart ile geçici ruhsatname verilmektedir (Osmanlı Arşivleri, Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 31/151). Dolayısıyla görülmektedir ki Sarayın izniyle ve teşvikiyle müzik yayıncılığı ve nota basımı İsmet Beyin şahsında 1875 yılında resmîleştirilmiştir. Ayrıca basılan

eserlerin Eğitim Bakanlığının gözetiminde ve onayıyla çıkması, bu eserlerin müzik eğitiminde kullanımına işaret etmektedir.

Sultan Abdülaziz'in ardından üç ay gibi kısa bir süre tahtta kalan Sultan V. Murad ise çok iyi piyano çalmaktadır, ayrıca Batı müziği formlarında en çok eser bestelemiş sultandır. 1876 yılında kapatıldığı Çırağan Sarayında 1904'teki ölümüne kadar yazdığı eserleri, 1134 sayfalık üç büyük ciltte toplanmıştır (1878-1885, 1885-1887, 1887-1892). Eserler arasında 488 adet vals, polka, galop, polka-mazurka, *quadrille* (kadril) ve *schottische* (skotiş) gibi o dönemin Avrupasında da solo piyano literatürünün temsilcilerinden olan dans müziği formundaki piyano eserleri ve askerî marşlar sayılabilir. Bu ciltlerde kaydedilmiş toplam 514 eserin kalanı çocuklarına ve torunlarına aittir. Eserleri, hassas bir ruh yapısına sahip olduğunun müzikal delilleridir. Çırağan'daki hayatının müzikal güncesini tuttuğu, kısmen Fransızca kısmen Osmanlıca başlıklar attığı "Nihayet bahtiyar oldum bugün," "Bugünkü ziyafetin şerefine çıkarılan galop" gibi eserlerine kendi çizdiği karikatürler eşlik etmektedir.

Sultan II. Abdülhamid, çocukluğundan itibaren Osmanlı Batı müziğine büyük ilgi duymuştur. Onun müziğe ilgisini ve desteğini gerek dönemin yerli ve yabancı basınında gerekse Saray erkanının ve müzisyenlerinin hatıratında tespit etmek mümkündür. Şehzadelik yıllarından itibaren öğretmenliğini yapan Saray müzisyeni Paul Dussap'ın Sultan'ın müzik zevkine dair görüşleri 2 Nisan 1877 tarihli *New York Times* gazetesinde "A Sultan's Fondness For Music" başlığıyla şu şekilde yer almıştır:

Paul Dussap, onun (Abdülhamid'in) çocukluğundan beri Saray müzisyeniydi. (...) Abdülhamid piyanodan ve yaylı kuartetlerden hoşlanırdı. Bu şekilde bestelenmiş birkaç parça çaldıktan sonra, benden şarkı söylememi ister, sonrasında da müzik sohbetleri yapardı. Türk musikisinin kendine özgü tuhaf ilkelliğini ve onun biraz daha medeni kardeşi Macar müziğini severdi. Arzusu üzerine, Marseillaise ritmiyle, Türk ve Macar müziklerinin kendilerine has modülasyonlarını birleştirerek onun için bir marş besteledim. Bu marşın mümkün mertebe babasının marşı tarzında olmasını emretmiştir.

Bu konuşmanın ardından marşı gazeteciye çalan Dussap, "Bu marşı orkestra için yazmamı onaylamadan önce, Abdülhamid bazı yerlerinde birkaç küçük değişiklik yaptı" sözleriyle Sultan II. Abdülhamid'in müzik konusundaki hâkimiyetini vurgulamaktadır. Sultan, Paul Dussap'ın yönetimindeki orkestrayı dinlemekten çok hoşlanmakta; hatta kendisini huzursuz hissettiğinde Dussap'ın bütün gece ya da en azından kendisi durduruncaya dek orkestrayla icrasını istemektedir. Aynı şekilde kızı Ayşe Sultan da babasının Osmanlı Batı müziğine özellikle de piyanoya ilgisinden *Babam Sultan II. Abdülhamid* kitabında bahseder.

Sultan II. Abdülhamid'in piyano ilgisinin bir diğer ifadesi Sarayda yerli piyano üretimini teşvikidir. Kendisi de usta bir marangoz olan Sultan'ın, 1904 yılında ailesiyle birlikte Saraya getirttiği Taşköprülü Mehmed Ustanın ürettiği piyanolardan biri, Almanya İmparatoru II. Wilhelm'e sunulan sayısız hediyelerin belki de en ilgi çekicisi olmuştur.

Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayına bir de tiyatro yaptırmıştır. İkinci ve son saray tiyatrosu olan Yıldız Saray Tiyatrosu bugüne intikal etmiştir. Tiyatroda ünlü Avrupalı opera toplulukları, Avrupalı virtüözler, Osmanlı sanatçıları ve Muzıka-i Hümayun öğrencileri sahne almışlardır. Tiyatronun müzik direktörlüğünü Arturo Stravolo isimli İtalyan opera sanatçısı yapmıştır. Stravolo'nun eşi, babası, kızı, iki kardeşi ve onların eşleri de opera sanatçısı olarak tiyatronun kadrosuna alınmışlardır. Tiyatroda cuma, pazar ve çarşamba akşamları muhakkak, bazen de her akşam konser, tiyatro, opera-operet ve sinema gösterimi yapılmıştır. Cuma akşamı yapılan gösteriler, selamlıkta bulunan sefirler ve İstanbul'u ziyarete gelen yabancılar şerefine yapılmıştır. Sultan II. Abdülhamid, oyun sırasında locasında sefirlerle görüşmüştür. "Rigoletto," "Aida," "Il Travatore," "La Traviata," "Norma," "Carmen," "Faust," "Mascotte" gibi opera ve operetler sergilenmiştir. Sarah Bernhardt, Coquelin Cadet gibi dönemin meşhur sanatçıları sahneye çıkmıştır. Yıldız Sarayı Tiyatrosunda İtalyanca opera, operet ve Batı müziği konserlerinin yanı sıra sergilenen temsillere örnek olarak Güllü Agop yönetimindeki Muzıka-i Hümayun öğrencilerinin sahnelediği Türkçe müzikli oyunlar verilebilir. Ayrıca 1884 yılında Saray'da görevlendirilen Ahmed Midhat Efendinin yazdığı eserler de bu tiyatroda sahnelenmiş, Muzıka-i Hümayun'u gelecek yıllarda yönetecek Zati ve Saffet Beyler de bu gösterilerde yer almışlardır. Yine, Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmış Ahmed Midhat Efendi'nin "Çengi" operetiyle Şehzadebaşı Tiyatrosunda üç kere sahnelenmiş olan Dikran Çuhacıyan'ın "Pembe Kız" opereti, Yıldız Sarayı Tiyatrosunda temsil edilmiş Türkçe eserler arasında yer almaktadır. Saray tiyatrosunda görüldüğü üzere Osmanlı müziği ve sahne sanatlarının bütün alt branşları sergilenmekte ve teşvik edilmektedir. Sultanın Yıldız Sarayı Tiyatrosunda bulunan geniş nota koleksiyonu II. Meşrutiyet'in ilanı ve Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin ardından dağılmıştır. Kızı Ayşe Osmanoğlu, hatıratında, orkestra ve piyano için hazırlanmış yüzlerce eserden oluşan bu koleksiyonun akıbetini merak ettiğini dile getirir.

Sultan II. Abdülhamid, çocukları Ayşe, Zekiye, Refia ve Naime Sultanlar ile Şehzade Burhaneddin Efendiye piyano, Şehzade Abdülkadir Efendiye keman, Şehzade Abdürrahim Efendiye ise viyolonsel dersleri aldırmış, hatta bilhassa kendisi onların pratik yapmalarına yardım etmiştir. Kendisi de iyi piyano çalan Sultan, beste yapmadıysa da çocuklarının Osmanlı Batı müziği besteleri mevcuttur. Ayşe Sultan, güftesini de yazdığı ilk bestesi "Hamidiye Marşı"nı 12 yaşında iken bestelemiş, 1901'de, 25. culüs yıldönümünde babasına hediye etmiştir. Piyanonun yanı sıra arp ve keman çalan Ayşe Sultanın bir kısım eseri günümüze ulaşmıştır. Ayrıca Halife Abdülmecid Efendi için bestelediği "Marche a sa Majeste le Calife Abdoul-Medjid Khan II" (Majesteleri Halife II. Abdülmecid Han Marşı) ve "İstanbul Marşı" gibi eserleri vardır. Ayşe Osmanoğlu hatıratında, kardeşi Naime ve Şadiye Sultanların da Batı müziği eğitimi almış çok iyi birer piyanist olduğundan bahsetmektedir. Burhaneddin Efendi ise harika çocuk olarak değerlendirilebilir. Piyano ve çelloyu virtüözite seviyesinde çalan şehzade, "Marş-ı Âlî-Bahriye Marşı" başlıklı eserini 1894 yılında,

1827'de kurulan Muzıka-i Hümayun.



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

henüz 9 yaşındayken bestelemiştir. Şehzade Abdürrahim Efendi de çok iyi viyolonsel çalmanın yanı sıra orkestra ve oda müziğine ilgilidir. Teşvikiye'deki konağında müzikli toplantılar düzenlemiştir. Oldukça geniş olan müzik kütüphanesi ve çalgı koleksiyonu bir yangında yok olmuştur. Şehzade Abdülkadir Efendi, bir keman virtüözüdür. Cumhuriyetin ilanının ardından gittiği Macaristan'da Budapeşte Orkestrasına keman sanatçısı olarak girmiş ve hayatını bu şekilde idame ettirmiştir.

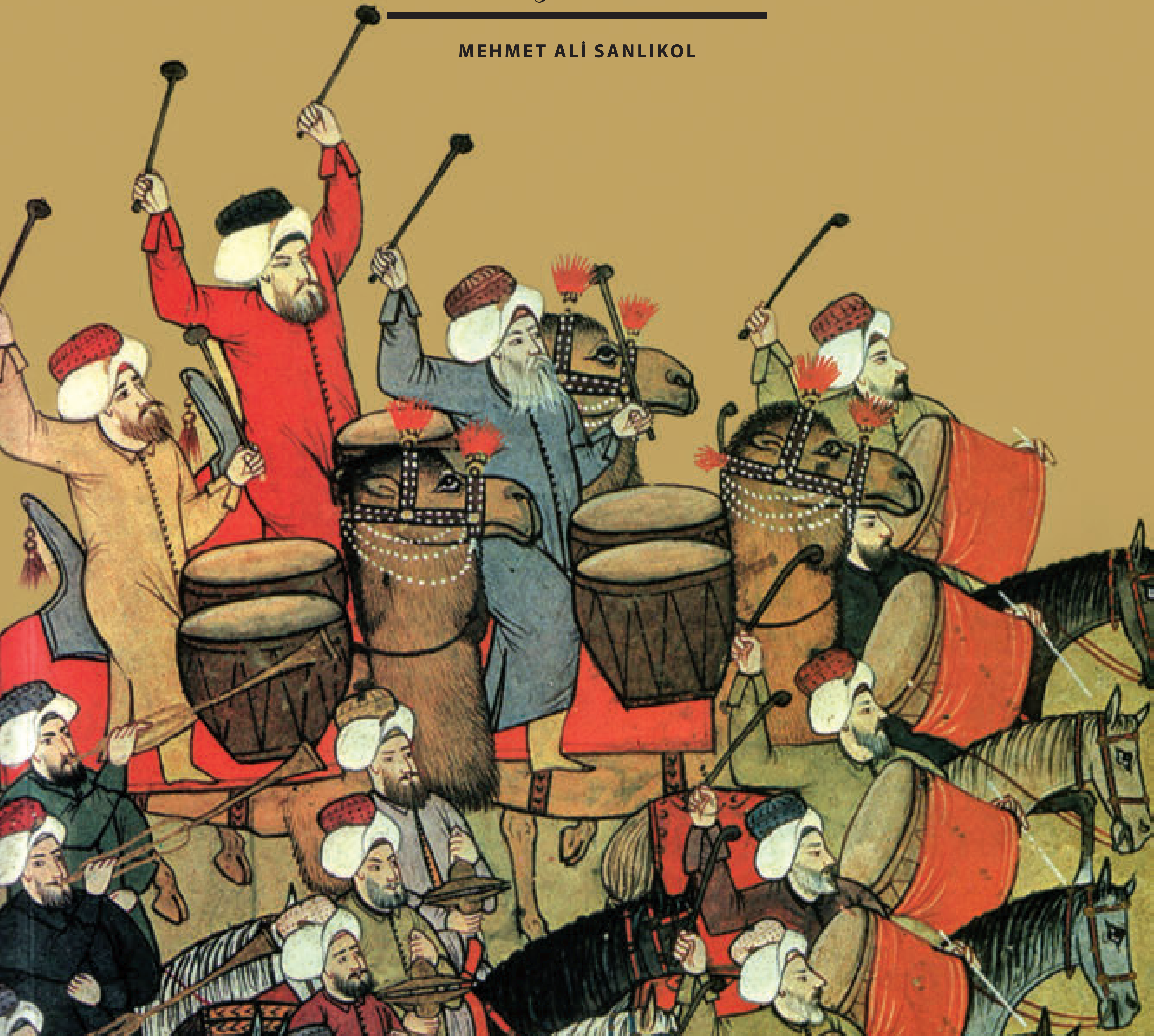
Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı Batı müziğinin gelişimini çok yönlü ele almış, hükümdar olduğu 33 sene boyunca birçok Avrupa ülkesiyle müzik temaslarında bulunmuştur. Kısaca bahsettiğimiz İtalyan ekolüyle başlayan ilk yapılanmanın ardından Fernando de Aranda'nın Sarayda ve Muzıka-i Hümayun'da görevlendirilmesiyle Fransız ekolü, Osmanlı Batı müziğinin şekillenmesinde rol almıştır. 1886 yılında Sultan II. Abdülhamid'in Muzıka'ya atadığı Aranda, Guatelli'nin yaşlılığında Muzıka-i Hümayun'un başına getirilmiştir. Muzıka için hazırladığı teftiş raporunda, kullanılan çalgıları eski ve yetersiz bulduğunu belirtmiş, Avrupa'dan bir fabrikayla anlaşarak, maliyet açısından hesaplı müzik aletlerinin toptan yenilenmesini tavsiye etmiştir. Bandoya ilk kez saksafonu sokmuş, enstrümantasyona getirdiği yenilikle şimdiki bandonun kadrosunu tasarlamıştır. Ayrıca Paris'ten, bando partisyonları getirterek nota kütüphanesini yeniden düzenlemiş ve zenginleştirmiştir. O güne kadar, sadece İtalyan şeflerle çalışan kurumda oluşan İtalyan ekolü hakimiyetine son vererek bandoyu Fransız örneklerine göre teşkilatlandıran şef olmuş, çalışmalarıyla paşa mertebesine kadar yükselmiştir. Mahmut Ragıp Gazimihal, "Bazı hususiyetlerinden olarak geniş kültürlü, pek merhametli bir insan olduğunu anlatıyorlar: acıdığı fakirlere bol bol sadaka verirmiş, onları bu yolda hayret ve sevince düşürmekten hoşlanırmış. Çocuklarının adını Leyla ve Halil koymuş." sözleriyle Aranda'nın kişiliği hakkında bildirimlerde bulunmuştur. Bunların yanı sıra tespit ettiğimiz bazı yazışmalarında imzasını 'Ali Bey' olarak atmıştır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Almanya'yla sürdürülen yakın ilişkilerin bir yansıması olarak Muzıka'da Alman ekolü öne çıkmaktadır. Alman ekolünün en güçlü temsilcisi, 1888 yılında İstanbul'a gelen Paul Lange'dır. Sultan II. Abdulhamid döneminde Muzıka-i Hümayun ve ona bağlı kurumlarda görev yapmış, Belediye Muzıkasını kurmuş, Tophane Bandosunun da bir dönem şefliğini yapmıştır. 1905 yılında Ertuğrul yatının satın alınmasıyla bir bando kurulmasına karar verilince Ertuğrul Muzıkasının şefi olmuştur. Ertuğrul Muzıkası, Lange'ın şefliğinde Almanya'dan getirtilen notalarla Muzıka-i Hümayun'da uzun yıllar hâkim olmuş İtalyan ve Fransız ekollerinin aksine, Alman ekolüyle yetişmiş ve başarılı çalışmalarda bulunmuştur. Lange, Ertuğrul Muzıkasının yanı sıra haftanın belirli günleri de Yıldız'daki Jandarma Bandosunu çalıştırmıştır. Lange, İstanbul'da bir de müzik okulu kurmuştur. 'Müzik konservatuvarı' tanımlamasıyla, Paul Lange'ın müdürlüğünde Beyoğlu Pera'da Ensiz Sokakta açılan okulda piyano, keman, flüt, harmonika, org gibi çalgı dersleri, solfej, armoni gibi müzik teorisi dersleri, müzik tarihi, koro ve orkestra derslerinin yanı sıra Almanca, Fransızca, İngilizce gibi Avrupa dilleri ile kadın ve erkek müzik öğretmenlerine mahsus dersler verilmiştir. Müfredatın ve derslerin bir konservatuvar eğitimi verme ideolojisiyle oluşturulduğu açıkça görülmektedir. Yönetmeliğinde okul "Almanya'nın en muntazam musiki mekteplerine emsali tanzim olunan 'Dersaadet Musiki Mektebi'" ifadesi ile tasvir edilmektedir. Paul Lange'ın müzik okulundaki öğrencilerinin verdikleri konserler, dönemin gazetelerinde yer almıştır. Dolayısıyla belki de İstanbul'un ilk özel konservatuvarı olarak tarihte yer alan bu müzik okulu, Sultan II. Abdülhamid döneminin müzikal oluşumlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Müzik okulunun yetiştirdiği öğrencilerin yurtdışından hocaların da desteğiyle zaman zaman konserler vermeleri ve İstanbul'un profesyonel konser hayatında yer almaları, Osmanlı Batı müziği eğitiminin kurumsal bağlamda sadece Saray sınırlarında kalmadığının göstergesidir. Z

“MEHTER İLK ASKERÎ BANDODUR”

Toplumsal Saplantılar ile Örülmüş Duvarlar

MEHMET ALİ SANLIKOL



Levnî. Surnâme-i Vehbî.
Çalıcı mehterler.

KIBRISLI bir anne ve babanın oğlu olarak 70'li yılların ikinci yarısı ve 80'li yıllarda Bursa'da büyürken o yılların Türkiyesine hâkim olan bir kısım kültürel çelişkiler benim çevremde de yoğun bir biçimde mevcuttu. Annem, Kıbrıs 1960'a kadar İngiliz devlet yönetimi altında iken, İngiltere'den gelen Royal Academy of Music bünyesindeki müfettişlerin denetlediği piyano sınavlarını geçmiş ve 1974'te Bursa'da klasik Batı müziği piyano dersleri veren nadir öğretmenlerden biri olmuştu. Babam ise o yılların Bursasında ender rastlanan, opera hayranı bir tıp doktoruydu. Dolayısıyla annem ve babamın bilhassa klasik Batı müziğine karşı duydukları sempatiden ötürü o yılların kaçınılmaz 'çok sesli – tek sesli müzik' münakaşaları hâliyle bizim evimizde de (Batı müziği safında yer alınması kaydıyla) sık sık tekerrür ediyordu. Ben de klasik Batı müziği, *rock* ve caz müzikleri ile büyümüş bir genç olarak çeşitli geleneksel ve popüler Türk müziklerine karşı birtakım sert ön yargılara sahiptim. Ne tuhaftır ki içinde büyüdüğüm bu kültürel çelişkiler neticesinde etrafıma ördüğüm kalın duvarların yıkılması ancak ABD'ye geldikten yedi yıl sonra mehter müziğini tesadüfen 'keşfetmem' ile mümkün oldu.

Yıllardır bitiremediğimiz 'çok sesli – tek sesli müzik' tartışmaları, maalesef her iki kanatta da yer alan muhafazakâr ve ayrımcı tavırları beraberinde getirdiği gibi, gördüğüm kadarıyla bilhassa klasik Osmanlı Türk müziğinin hemen her zaman klasik Batı müziği ile mukayese edilmesine de sebep oluyor. Bu müzik geleneklerinin mutlak suretle bir üstünlük ispat etmek gayesi ile mukayese edilmeleri, sürekli kutuplaşmalar doğurarak disiplinlerarası yaklaşımları da birer tabu haline getirmekte ve –bir zamanlar benim de aralarında yer aldığım– genç müzisyenleri muhafazakâr duruşlara sevk etmekte... Öte yandan, bu müzik geleneklerini bir araya getirmeye hevesli kimseler ise yine bu gibi çelişkilerden kaçamadıkları için maalesef egzotik yaklaşımların esiri olup ortaya her iki müzik geleneğini özümsemekten uzak popülist çalışmalar sunmakta... Hatta özellikle Batı müziklerine aşina genç nesillerin klasik Türk müziği ve Türk halk müziğine yabancılaştıklarını, yaşadıklarımdan ötürü şahsen bildiğimi itiraf etmeliyim.

Klasik Osmanlı Türk müziğinin bilimsel bir amaçla dahi olsa klasik Batı müziği ile mukayese edilmesinin büyük ölçüde sağlıksız neticeler doğurduğu ve yukarıda işaret ettiğim çelişkiler ile muhafazakâr tutumların oluşumuna da neden olduğu kanaatindeyim. Nitekim, Osmanlı Türk müziğinin icracı merkezli ve emprovize (doğaçlama) tabanlı bir gelenek olduğu düşünüldüğünde, şayet bilimsel bir mukayeseye tâbi tutulacaksa, bunun da klasik Batı müziği yerine evvela kendine nispeten benzer bir kimliğe sahip olan caz müziği ile yapılmasının daha sağlıklı neticeler doğuracağına inanıyorum. Kanımca, Osmanlı Türk müziği tarihi, nazariyatı ve icrasına yeni ve dinamik bakış açıları getirmenin yolu, bir miktar da caz tarihi, nazariyatı ve icrasına bakmaktan geçiyor. Öyle ya, yaklaşık 150 yıldır doğaçlamaya yer vermeyen ve neredeyse tamamen icracı kontrolünden çıkmış bir müzik geleneği ile hâlen büyük ölçüde icracı kontrolünde olan bir diğer müzik geleneğinin mukayese edilmesinden elde edilecek neticeler ne kadar bilimsel olabilir ki. Halbuki caz müziği pek çok açıdan geleneksel Türk müzikleri ile benzerlikler göstermenin yanı sıra hâlen büyük ölçüde icracı kontrolünde olan bir müzik geleneğidir. Dahası, geleneksel Türk müzikleri ile caz müziği arasında beklenmedik tarihî bağlar da mevcuttur. İşte benim hayatımda kilit rol oynamış olan mehter müziği bu konuya dair şaşırtıcı bir misal teşkil ediyor.

"Mehter ilk askerî bandodur" demekten yıllardır sıkılmadığımız gibi, her nedense, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar mehterlerin son derece renkli ve kozmopolit bir müzikal dünyaları olduğunu telaffuz etmekten de aynı derecede imtina ediyoruz. Esasında bu tavır kısmen, evvelce işaret ettiğim kültürel çelişkilerle ilintili olsa gerek; zira ilk askerî bandonun Batı'da değil de evvela bizde olması ile Mozart'ın, Beethoven'ın mehterden etkilenmiş olmasını dile getirmekten bıkmıyor olmamız, kısmen bir üstünlük iddiasını ispat gayreti/çabası değil midir? Maalesef artık toplumsal bir saplantı hâlini almış bu tavrın günümüzde mehter müziğinin temsilini de etkilediği aşikâr... *Çalıcı Mehterler* isimli kitabımda detaylı bir biçimde incelediğim mehterlerin müzikal dünyalarının 19. yüzyılın ilk yarısına kadar, bugün sıklıkla gördüğümüz ideolojik yaklaşımlara ciddi bir tezat teşkil edecek derecede renkli ve kozmopolit olduğunu vurgulamaya gayret etmiştim. Nitekim, resmî mehterlerin en başta gelen vazifeleri askerî olsa da çok çeşitli dinî ve ladinî merasimlerde de müzik icra ettiklerini ifade edip gayriresmi mehterlerin ise tek bir kategoriye sokulmalarını imkansız kılacak derecede geniş bir müzik yelpazesi içinde yer aldıklarını göstermiştim. İlk askerî bando olup olmamak gibi fuzuli dertleri bir kenara bırakabilirsek, belki de mehter müziğine olan yaklaşımlarımız günümüzde kısılıp kalınan dar –ve turistik– çerçeveden kurtulabilir ve hatta güncel ve bilimsel anlamda daha mühim katkılar sağlayacak tarihî bulguları görebiliriz. Mesela, mehter hakkındaki hiçbir yazıda ve/veya kitapta mehterin Amerikan caz *big band*lerinin atası olduğuna dair –

New Orleans Marş Bandosu (1960).



Duke Ellington Big Band (1930'lar).



kitabımda yer alan kısa bir pasaj istisna olmak kaydıyla- bir satır dahi mevcut değildir!

İngilizcede *band* kelimesi, askerî bandolar ile marş bandolarının yanı sıra sıklıkla caz, *rock* vb. topluluklar için de kullanılır. Her ne kadar *band* kelimesinin dilimizdeki karşılığı bando olsa da biz genelde Türkçede *jazz band/rock band* için caz bandosu/*rock* bandosu demek yerine ekseriyetle caz grubu/*rock* grubu deriz. Halbuki Batılı müziklerde *band* kelimesinin kullanımı doğrudan mehterle alakalı olup spesifik bir enstrümantasyonu ifade etmek için kullanılagelmiştir. Malum, Batılı askerî bandolar ve bunların akabinde husule gelen *wind band, jazz band* vb. toplulukların tamamı bilhassa resmî mehterlerin bünyesinde yer alan tahta üflemeli çalgılar (zurna), bakır üflemeli çalgılar (boru) ve vurmalı çalgılar (nakkare, davul, zil ve kös) kombinasyonu üzerine kurulmuş ekiplerdir. Hakikaten bu gibi topluluklarda senfoni ve oda orkestralarının bel kemiği olan yaylılar asla yer almaz. Dolayısıyla, resmî mehter topluluklarının 'torunu' diyebileceğimiz New Orleans marş bandolarının zamanla çağdaş caz *big band*lerine dönüşmesi de Amerikan ve Osmanlı Türk müzik gelenekleri arasında akıllara durgunluk verecek bir tarihî bağlantıyı beraberinde getirmektedir. Nitekim, caz müziğinin *big band*leri günümüzde hâlen müsamahasız bir biçimde atası mehterden gelen tahta üflemeli çalgılar (saksafonlar), bakır üflemeli çalgılar (trompet ve trombonlar) ve –bir tek burada davul setine, bilhassa vodvil etkisiyle, piyano/gitar ve bas eklenmek kaydıyla- vurmalı çalgılar kombinasyonunu takip etmektedir.

Böylesine mühim bir tarihî ve kültürel bağ, zamanla unutulduğu için artık araştırmacıların gündemine gelmesinin hayli güç olduğunu kabullensek dahi gözümüzün önündeki Zilciyan ailesinin mehterden caza ve popüler Batılı müziklere uzanan serüvenini, nasıl olup da hiçe saydığımızı izah etmek kanımca mümkün değildir. Zira Zilciyanların hikayesi yukarıda izah ettiğim mehter – *big band* ilişkisinin adeta bir ispatı niteliğindedir. Zilciyan şirketi de 'zildjian.com' web sitesinde mehterle başlayıp ABD'de önce caz, ardından popüler müziklerle devam eden bu ilişkiye "The Zildjian Brand Journey" linkinde 1618 yılından başlayarak resimler ve kısa izahatlarla yer vermektedir. Bütün bunlar bir yana, *Çalıcı Mehterler* kitabım yayınlandıktan sonra takriben son 100 yıldır fabrikaları ABD'de bulunan Zilciyanları ziyaret ettiğimde daha fabrikaya girerken karşıma ellerinde ziller ile bir mehter mankeni ve akabinde de efsanevi Benny Goodman *big band*inin unutulmaz caz davulcusu Gene Krupa'nın davul seti çıkınca ne kadar şaşırdığımı tarif edemem. Zilciyanların dünyanın dört bir köşesinde satılan bütün zillerinde hâlen 'genuine Turkish cymbals' (hakiki Türk zilleri) ibaresi ve eski yazı ile kazınmış 'Avedis Zilciyan Şirketi' mührünün bulunduğunu da yazmadan geçmeyeyim.

Yazının başında da işaret ettiğim üzere, mehterin Amerikan caz *big band*lerinin atası olduğunu ve hatta bizzat çeşitli geleneksel Türk müziklerini, ABD'ye geldikten yedi yıl sonra şu an profesörlük yaptığım New England Konservatuvarında doktora çalışmalarıma başlamak üzereyken 'keşfettim.' Kendi adıma konuşacak olursam, başta bahsettiğim etrafıma örülmüş kalın duvarların ABD'de yıkılabilmesinin zaman, mesafe ve içinde bulunduğum ortamdan dolayı mümkün olduğunu düşünüyorum. Dünyanın bambaşka bir köşesinde yaşarken evvelce değindiğim muhafazakâr ve ayrımcı tavırlar ile egzotik yaklaşımlardan yedi yıl boyunca uzak kalmak, Türkiye'de büyüdüğüm ortamın bana aşıladığı çelişkilerden ağır ağır kurtulmama vesile oldu. Ancak o esnada New England Konservatuvarında bulunmamın da bu durumda büyük bir rolü var; zira doktora çalışmalarıma başlarken, Kalan Müzik tarafından 2001 yılında yayınlanan "Çengnağme" CD'sinin sahibi, Profesör Robert Labaree, New England Konservatuvarında 20 yılı aşkın bir süredir, kesintisiz, Türk müziği dersleri vermekteydi. Labaree, Niyazi Sayın'dan Kani Karaca'ya, İhsan Özgen'den Cinuçen Tanrıkorur'a pek çok klasik Türk müziği

Gene Krupa ve Avedis Zilciyan.

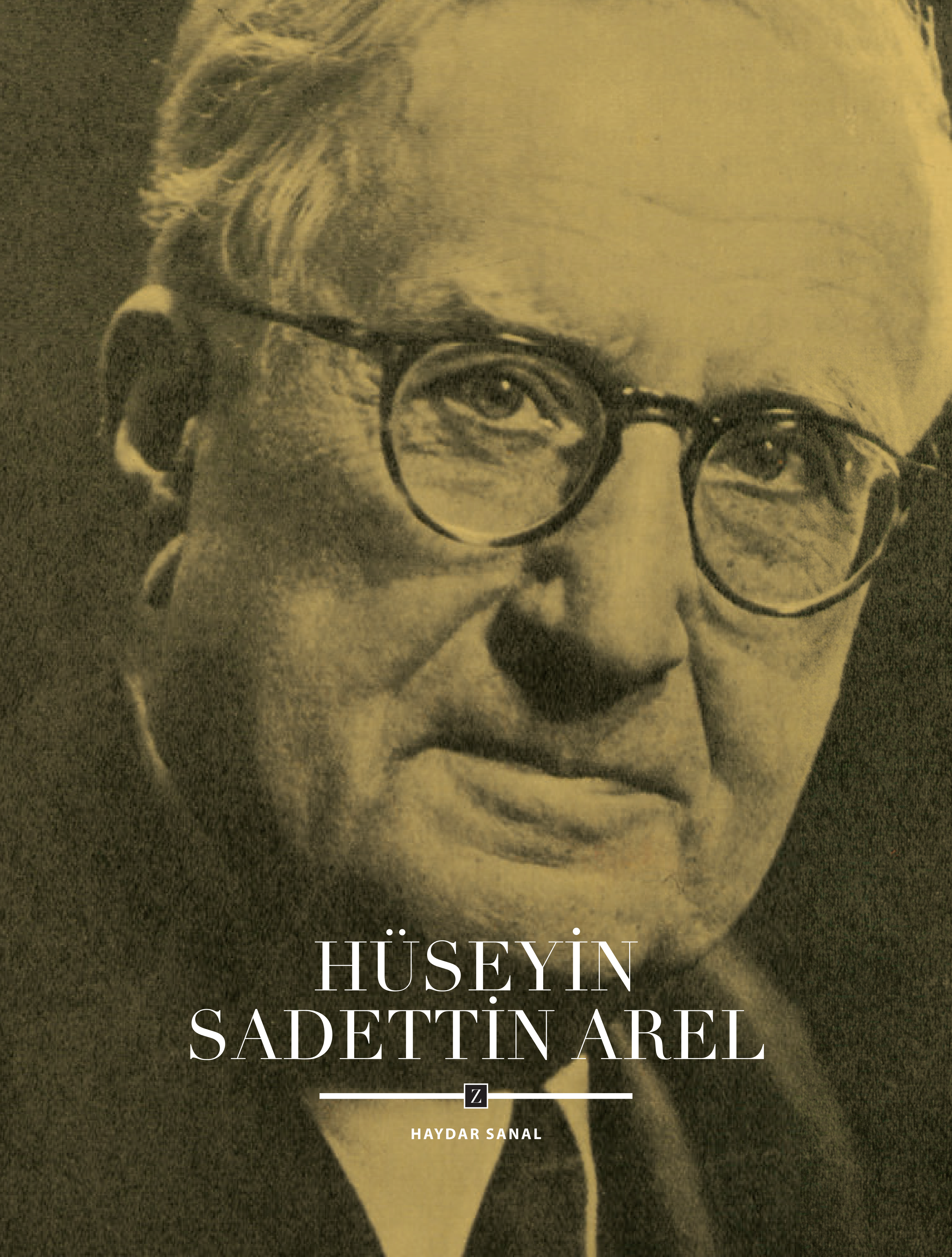


Robert Labaree, New England Konservatuvarında bir konser esnasında (2009).



üstadını New England Konservatuvarına getirmiş; hatta 2000'lerin başında rahmetli Şehvar Beşiroğlu ve kıymetli meslektaşım Nilgün Doğrusöz'ün de New England Konservatuvarına ziyaretçi akademisyen olarak gelmelerini sağlamıştı ki benim Türk müziğini ABD'de 'keşfetmem'de sevgili Şehvar ve Nilgün de büyük rol oynamıştır. O yılların bende bıraktığı izler o kadar derin ve manidardır ki profesör olup bayrağı Robert Labaree'den devraldıktan sonra ben de genç meslektaşım Rıdvan Aydınlı'yı bu yıl New England Konservatuvarına ziyaretçi akademisyen olarak getirerek zamanında Labaree'nin ben ve benim gibiler için hazırladığı ortamı günümüzde devam ettirebilmeyi arzu ettim. Bu vesileyle eski Hocam ve meslektaşım sayın Robert Labaree'yi yıllardır Türk müziğine verdiği hizmetlerden ötürü layıkıyla zikretmiş olmaktan büyük memnuniyet duyduğumu da ifade etmek isterim.

Sonuç olarak, Türkiye'nin bilhassa yakın tarihinde teşekkül etmiş bir kısım kültürel çelişkilerin birden fazla müzik geleneğini özümsemiş kültürlerarası çalışmalar ve yaklaşımların husule gelmesinde ciddi anlamda engeller teşkil ettiğini düşünüyorum. Bu engeller kimi zaman karşımıza her türlü kültürlerarası yaklaşımı reddeden muhafazakâr ve ayrımcı tavırlar, kimi zaman da 'kendisine' yabancılaşmış egzotik duruşlara bürünmüş çalışmalar şeklinde çıkmaktadır. Kanımca, birden fazla müzik geleneğini yan yana getirerek yapılan icralarda popülist söylemler ile 'ucuz' bir takım turistik şovların ötesine geçebilmenin tek yolu tabularımızı tam anlamıyla bir kenara bırakıp gerçek anlamda fedakârlık yapmak ile mümkün olacaktır. Aksi takdirde hem 'çok sesli – tek sesli müzik' tartışmaları hem de "Mehter ilk askerî bandodur" söylemleri daha pek çok yıllar devam edecektir. Mesela, Türk müziği ve caz müziğini kapsayan ciddi araştırmalar yapmanın ne derece ehemmiyet taşıdığını idrak edecek farkındalığı bilhassa genç nesillerin elde etmesini sağlamak, ardından da bu hedefe ulaşmaları için gereken yılları feda etmeye onları hazırlamak başlıca vazifemiz olmalıdır. Zira iki lisana hâkim olmak ne derece meşakkatli bir süreç gerektiriyorsa birden fazla müzik geleneğini özümsemek de böylesi bir fedakârlığı gerektirir. Sadece Türkiye'de doğup büyümüş olmak, geleneksel Türk müziklerini bilmeyi/hissetmeyi beraberinde getirmez. Söz gelimi, bir klasik Türk müziği topluluğu veya mehterle herhangi bir Batı müziği/caz topluluğunu yan yana getirirken egzotik yaklaşımların esiri olup ortaya her iki müzik geleneğini özümsemekten uzak popülist çalışmalar koymamanın tek yolu bu iki müzik geleneğine eşit derecede hâkim olmaktan geçer. Elbette sanat ifade özgürlüğü demektir ancak bu özgürlük konservatuvarlarda, müzik departmanlarında klasik Batı müziği, caz, geleneksel Türk müzikleri vb. hakkında eğitim verilmesi lüzumunu ortadan kaldırmamaktadır. Aksine, bilhassa bu gibi sanatsal muhtevası yüksek müzik geleneklerini özümsemek, bir çeşit eğitime tâbi tutulmadan mümkün değildir. Bu eğitim mutlaka bir kurum çerçevesinde olmak zorunda değildir; ancak ne olursa olsun kişinin yıllarını vermesi gereken bir süreç kaçınılmazdır. Dolayısıyla, kültürlerarası çalışmaları layıkıyla yapabilmek için öncelikle adeta toplumsal olarak şuuraltımıza işlemiş muhafazakâr ve ayrımcı tavırlardan kurtulmak, ardından da birden fazla müzik lisanını gerçek anlamda özümseyecek miktarda çalışmak şarttır. Bu, yıllar sürecek bir fedakârlık gerektirecektir ancak hele günümüzde, teknolojinin yarattığı kolay erişilebilirlikle sürekli bir kültür bombardımanı altında bulunduğumuz şartlarda hepten kaçınılmazdır. Z



HÜSEYİN SADETTİN AREL

Z

HAYDAR SANAL

HÜSEYİN Sadettin Arel 1880 yılında Vefa'da doğdu. İlk öğrenimine Vefa'daki Taşmektep'te başladı, Şemsülmaarif ve Numune-i Terakki mekteplerine devam etti. Babasının naib olarak İzmir'e tayin edilmesinden sonra orta öğrenimini oradaki Fransız Kolejinde tamamladı. Bu esnada özel olarak İngilizce, Fransızca ve Almanca dersleri aldı. Yüksek tahsilini 1906'da İstanbul'da Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne'de birincilikle tamamladı.

Henüz orta öğrenimdeyken memuriyet hayatına başladı. 1895'te Aydın Vilayeti Mektubî Kalemi müsevvidi oldu. Sonra İstanbul'da Adliye Nezaretinde sırasıyla mütercimlik, Mektubî Kalemi şifre katipliği, mühür ve şifre müdürlüğü ile mektubî muavinliği görevlerinde bulundu. 1907'de Adliye Nazırı Abdurrahman Paşanın kızı Pakize Hanımla evlendi. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Adliye Nezareti Mektubî Müdürü oldu. Ticaret-i Bahriyye Mahkemesi azalığı ve Rumeli-i Şâhâne Vilayât-ı Selâse adliye müfettişliği yaptı. 1910'da Washington'da toplanan *Milletlerarası Hukuk Kongresi*'ne Osmanlı Devletini temsilen katıldı. Bu münasebetle Avrupa ve Amerika'yı gezerek incelemeler yapma imkanı buldu. Bir müddet sonra tekrar Adliye Nezaretinde görev aldı. Buradaki Umûr-ı Cezaiyye müdürlüğü ve müsteşarlık vazifelerinden sonra 1 Mart 1913'te Şura-yı Devlet Nâfia ve Maliye Dairesi azası oldu. Bir yıl sonra Defter-i Hakani nazırlığına, 1915'te Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi reisliğine getirildi. Aralık 1918'de Şura-yı Devlet'in lağvı üzerine bu görevden ayrıldı. Cumhuriyetin ilan edildiği günlerde İzmir'e giderek bir avukatlık bürosu açtı ve beş yıl burada kaldı. Bu yıllarda Adliye Vekaleti Ahkam-ı Şahsiyye Komisyonuna başkanlık etti, tapu ve kadastro kanununun çıkmasını sağladı. Türk Hukukçular Derneğini kurdu. 1943'te İstanbul Belediye Konservatuvarı İlmî Kurul reisliğine getirildi ve beş yıl bu görevde kaldı. Bu görevde iken Filarmoni Derneğini kurdu. Başkanlıktan ayrıldığı yıl İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneğini kurdu ve hayatının sonuna kadar bu derneğin başkanlığını yaptı. 6 Mayıs 1955'te Şişli'deki evinde vefat etti. Kabri Zincirlikuyu mezarlığındadır.

İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça ve Farsçayı birinden diğerine tercüme yapacak derecede iyi bilen Arel, İslam hukuku, Mecelle ve Avrupa hukuku hakkındaki derin bilgisiyle Türk hukuk tarihinin önemli simaları arasında yer almıştır. Devletin çeşitli kademelerinde üstlendiği görevler, Avrupa ve Amerika'da verdiği konferanslar, tebliğler ve yazdığı makaleler, 1928-1953 yılları arasında İstanbul'daki avukatlık hayatı onun iyi bir hukukçu olarak tanınmasını sağlamıştır. Fakat asıl şöhretini Türk musikisindeki çalışmalarıyla elde etmiştir.

Musiki tahsiline İzmir'de 10 yaşlarında iken mandolin çalarak başladı. Bir süre sonra Şeyh Cemal Efendiden ud ve Türk musikisi dersleri aldı. İstanbul'a döndüğünde bestekâr udi Şekerci Cemil Efendiden musiki bilgisini ilerletti. Ayrıca ney, piyano ve diğer bazı nefesli ve yaylı sazları öğrendi. 1907-1909 yıllarında ünlü besteci ve musiki bilgini Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve füg dersleri aldı. Başta Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede olmak üzere çeşitli üstatlardan Türk klasik müziği ve dinî musiki meşketti. Özel musiki toplantılarının birinde Suphi Ezgi ile tanıştı ve onunla hayat boyu sürecek bir musiki arkadaşlığına başladı. Dârüttalim-i Musiki'nin öğretim kadrosunda yer aldı. Ayrıca çok sesli musiki ile meşgul oldu. Bir yeniliği gerçekleştirerek soprano, alto, tenor, bas, kontrbas olmak üzere beş ayrı boy kemençe imal ettirdi. Bu sazlar için dörtleme ve beşlemeler besteledi. İstanbul Şehir Umumi Meclisince İstanbul Konservatuvarı Batı Musikisi Bölümünün düzeltilmesi ve 1926'da kapanan Türk Musikisi Bölümünün yeniden açılması için büyük yetkilerle İlmî Kurul reisliğine getirildi. Burada Türk musikisi nazariyatı ve tarihi dersleri verdi. Türk Musikisi İcra Heyeti adıyla bir topluluk kurdu. Konservatuvarın Batı Musikisi bölümünü orta derecede bir Avrupa konservatuvarı seviyesine ulaştırdı. Belediye Konservatuvarından ayrıldıktan sonra İleri



Hüseyin Fahreddin Dede.



Şekerci Cemil Bey.

Haydar Sanal'ın hazırladığı "Hüseyin Sadeddin Arel" (*Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 352-354) başlıklı makaleden alınmıştır.

Arel ve üstad musikişinaslar.

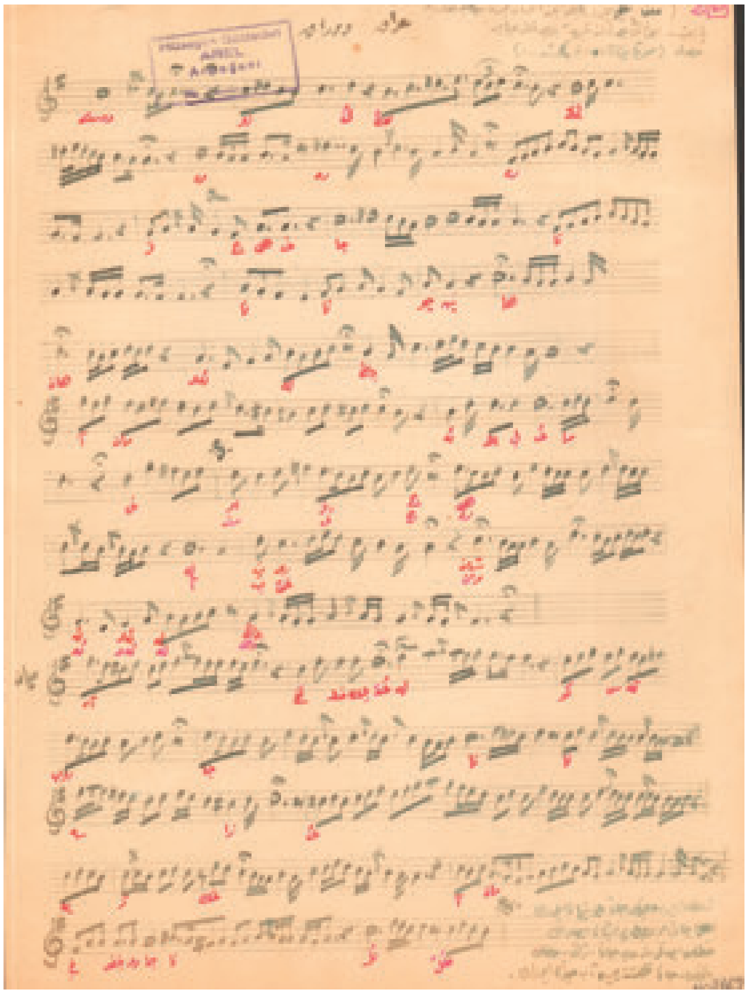


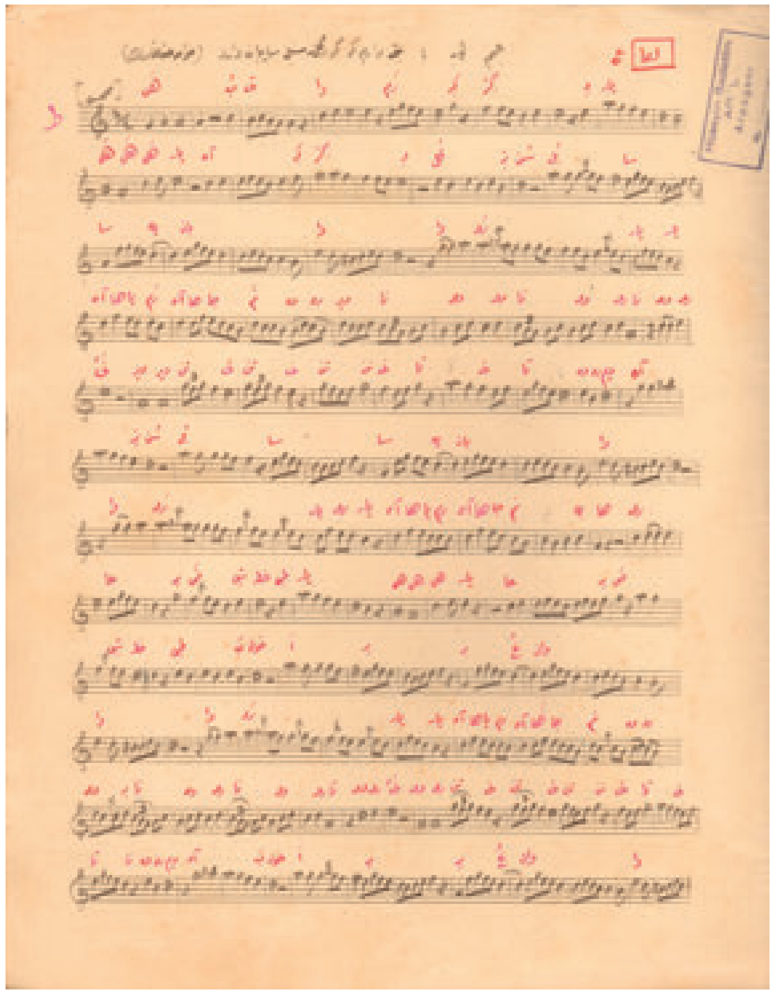
Türk Musikisi Konservatuvarını kurdu. 1953'e kadar buradaki derslerine devam etti.

İstanbul Belediye Konservatuvarında ders verdiği sıralarda, Türk musikisinin nazariyatı ve tatbikatı ile ilgili fikirlerini benimseyen öğrencileri Arelci diye anılmaya başladı. Sonraları, bu yeni şartlar içinde yapılan eğitim hamleleri Arelcilik akımı olarak nitelendirildi. Bu akımın ilkelerini şu şekilde tespit etmek mümkündür: Millî musikimizin adı Türk musikisidir, ona alaturka demek yanlıştır. Türk musikisi bir bütündür, sanat musikisi ve halk musikisi gibi ayrımlar, bu bütünün dallarından başka birşey değildir. Millî musiki heptatoniktir (bir sekizlide yedi ses kullanılır), pentatonik (beş sesli) değildir. Türk musikisi ses sistemi tarihten gelen bir düzen içinde 24 perdeli ve aralıkları eşit olmayan bir sistemdir ve Türk musikisinde Arel-Ezgi notasyonu olarak anılan notasyon ses sistemi ile bağlantılı olarak kullanılır. Türk musikisi sahip olduğu geniş, zengin, değerli kaynak ve malzemesiyle ilerlemeye Batı musikisinden daha müsaittir. Bununla beraber Türk musikisi Batı musikisinin metot ve usullerinden de faydalanmalıdır. Okullarda musiki eğitimi ve öğretimi Türk musikisi nazariyatı esaslarına göre metotlu bir şekilde yapılmalıdır. Türk musikisi ilmî olarak incelenmeli, araştırılmalı ve çok sesliliğe açılmalıdır.

Osmanlı devrinden başlayarak çok geniş bir musiki çevresi ile münasebet kuran Arel'in İstanbul Şişli Küçükbahçe Sokağındaki tarihî evinde yapılan mutat cumartesi toplantıları musiki, edebiyat, millî sanat ve kültür konularında akademik sohbet, müzakere ve münazaralara sahne olmuş bir mektep olarak kabul edilebilir. Engin bilgisi yanında ölçülü, ağırbaşlı, mütevazı şahsiyeti onu birçok öğrenci ve ilim adamının adeta müracaat makamı hâline getirmiştir. Zamanımızda Türk ve Batı musikisi alanında yetişmiş belli başlı birçok musikişinasın bizzat onun öğretiminden geçtiği veya etrafında teşekkül eden sanat ve kültür halkasında yer aldığı söylenebilir. A. Adnan Saygun, Mesud Cemil, Fahri Kopuz, Ruşen Kam, Kemal Batanay, Veli Kanık, Hasan Ferit Alnar, Kemal İlerici ilk dönem; Lâika Karabey, Ercüment Berker, Haydar Sanal, Burhan Yılmaz Uysal, Yılmaz Öztuna, Cahit Atasoy da ikinci dönem öğrenci grubu içerisinde sayılabilir. İlk dönemde yer alan musikişinasların hepsi kendi sahalarında birer değer olarak hizmet gördüler. İçlerinden Adnan Saygun gibi Arel'in görüşlerine zıt istikamette mesleğini

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Hüseyin Sadettin Arel Arşivinden.





geliştirenler de vardır. İkinci dönem öğrencileri ise Arelcilik akımından ayrılmadan Türk musikisi öğretiminde ön planda bazı görevler aldılar.

Dinî ve din dışı sahada pek çok eser besteleyen Arel'in elimizde 750 kadar eseri bulunmaktadır. Beste yaptığı formlar şu şekilde sıralanabilir: ayin-i şerifler, duraklar, ilahiler, nakış besteler, nakış aksak semailer, nakış yürük semailer, şarkılar, köçekçeler, marşlar, gazeller, çocuk şarkıları, ney için taksimler, peşrevler, konser saz semaileri, saz semaileri, oyun havaları, tasvirî saz eserleri, taksimler, iki ses, üç ses ve koro için eserler, altılamalar, beşlemeler, dörtlemeler, üçlemeler, ikilemeler. Eserlerinden 100 kadarının notası *Musiki Mecmuası*'nda yayınlanmış, bir kısım eserleri TRT repertuvarına alınmıştır.

AREL'İN MUSİKİ KÜTÜPHANESİ VE NOTA KOLEKSİYONU

Hüseyin Sadettin Arel'in musikiye dair evrakı, kitapları, mecmua ve nota koleksiyonlarının çok büyük bir bölümü İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde muhafaza edilmektedir. Bu kütüphanede, 8 bin dolayında ağırlıklı olarak Türk musikisine ait eserin notası, musikiyle alakalı pek çok eski nazariyat kitabının istinsahı ile bazı kıymetli yazma eserler, Türkiye'de ve Avrupa'da basılmış Türkçe, Almanca, İngilizce, Fransızca başta olmak üzere pek çok dilde müzik kitapları, musiki ile ilgili pek çok çalışma notları ve yazışmalar ile birlikte İstanbul Belediye Konservatuvarında reis olduğu zamana ait kurumsal evrak ile yine Arel'e ait birtakım resmî ve şahsi evrak bulunmaktadır. Bu arşiv ve koleksiyon, Türk musikisi koleksiyonları arasında hem nitelik hem nicelik bakımından önemli bir yere sahiptir.

1956 yılında, Prof. Dr. Cavit Baysun'un müdüriyeti esnasında Türkiyat Araştırmaları Enstitüsüne kazandırılan ve bir kısmı o yıllardan bu yana Edebiyat Fakültesi depolarında bulunan Arel kütüphanesinde, 2013-2017 seneleri arasında Harun Korkmaz tarafından tasnif ve kataloglama çalışmaları yürütülmüştür. Katalogun baskı hazırlıkları devam etmektedir.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Musikide Prozodi

H. SADETTİN AREL

İstanbul Konservatuvarının tertip ettiği konferans serilerinden birinde
bazı arkadaşların isteği üzerine 1946 senesinde prozodiye dair bir konferans vermiştim.
Bu yazı, o konferansın notlarından çıkarılan bir hülasasıdır.

PROZODİ kelimesi Yunanca *prosodiya* sözünden geliyor. *Prosodiya* Yunan dilinde hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okumak ilmidir. Arapçada buna 'tecvid' denilir.

Yunan dili şarka doğru yayılmaya başlayıp da yabancıların ağzında yanlış telaffuz edilmek tehlikesine düşünce Yunan gramercileri her kelimenin nasıl söylenmesi lazım geldiğini göstermek için yazıda bazı işaretler kullanmak ihtiyacını duymuşlar ve *prosodiya* denilen işaretleri ortaya çıkarmışlardır.

İşte *prosodiya* tabirinin bu manasından alınarak sözlü musiki eserlerinde sözün besteye nasıl taksim edileceğini bildiren, yani güftenin tegannide düzgün okunmasını temin eden ilme 'musiki prozodisi' adı verilmiştir.

Hepimiz lakırdı ederken mütevazı ve basit bir lahin, bir ezgi vücuda getiririz; hem de irtical şeklinde! Sesimiz pestten tize, tizden peste doğru yürür. Ayrıca bazı heceleri kuvvetli, bazılarını zayıf, bazı heceleri uzun ve bazılarını kısa telaffuz ederiz. *Recto tono* denilen tek perdeli resitatif hâlinde, fakat sesimizin uzunluğunu ve kuvvetini hiç değiştirmemek şartıyla konuşmamız pek güçtür. Yani lahinsiz ve düzümsüz lakırdı etmeye alışık değiliz.

Söz söylerken sesimizin tizlik ve pestlikçe, uzunluk ve kısalıkça, kuvvetlilik ve zayıflıkça mütemadiyen meydana getirdiği bu değişiklikleri alfabe yazısında göstermiyoruz. Göstermeye kalksak alfabe yazısı notaya döner ve her yazıp okuyanın mükemmel musiki bilgisine sahip olması lazım gelir. Demek ki herkes lakırdı ederken farkına varmadan birtakım prozodi kaidelerini tatbik edip durmaktadır. Mesela "Ben sizi tanıyorum" diyecek olsam normal hâllerde bu cümleyi teşkil eden yedi heceden ikisini ötekilere nispetle daha kuvvetli ve daha tiz bir sesle telaffuz ederiz. O iki hecenin biri 'sizi' kelimesindeki 'zi,' diğeri de 'tanıyorum' kelimesindeki 'nı'dır ve başka hecelerin vurguları adeta silinmiş gibidir.

Demin 'normal hâllerde' dedim. Çünkü üç kelimeden ibaret olan bu cümle, hecelerin bazılarına ötekilerden fazla kuvvet verilmek suretiyle birbirinden farklı üç türlü mana ifade etmemize elverişlidir: Eğer 'ben' hecesine diğerlerinden fazla kuvvet vererek "B e n sizi tanıyorum" diyecek olursak karşımızdakini tanıyanın kendimiz olduğunu ve başkası olmadığını anlatırız. Eğer 'sizi' kelimesindeki 'zi' hecesine diğerlerinden fazla kuvvet vererek "Ben si z i tanıyorum" diyecek olursak tanıdığımız kimsenin karşımızdaki zat olduğunu ve başkası olmadığını bildiririz. Şayet 'tanıyorum' kelimesinin 'nı' hecesini ötekilerden fazla kuvvetlendirirsek o zaman 'tanımak' fiiline ehemmiyet verdiğimizi ifade ederiz. Bu misaller bize gösteriyor ki normal hâlde vurgulu olan bazı kelimeler, normalin dışında cümleden kastettiğimiz manaya göre vurgusuzlaşmaktadır.

Türk dilinde vurgunun büyük bir rol ifa ettiğine şahit oluyoruz. Mesela aynı kıyafette, fakat başka başka manalarda iki kelimeyi biz ancak vurgu sayesinde birbirinden ayırt eder ve onların manalarını bu vasıta ile anlarız. 'Azdı,' 'akmış,' 'açtı,' 'aldı,' 'kızdı,' 'düşünce,' 'çıkardım,' 'kandı,' 'derim,' 'saatimi,' 'bilemez,' 'denemez' vs. gibi birçok kelimeler vardır ki iki manalıdırlar ve hangi manada kullanıldıklarını ancak ağızdan çıkarken taşıdıkları vurgudan istidlal ederiz.

Azdı ('azmak' mastarından) "Fırtına az d ı" gibi. / **Azdı** ('az idi' manasında) "Kahvenin şekeri a z dı" gibi.

Akmış ('akmak' mastarından) "Dam akm ı ş" gibi. / **Akmış** ('ak imiş manasında) "Saçının bir teli a k mış" gibi.

Açtı ('açmak' mastarından) "Kapıyı aç t ı" gibi. / **Açtı** ('aç idi' manasında) "Karnım a ç tı" gibi.

Aldı ('almak' mastarından) "Kitabımı al d ı" gibi. / **Aldı** ('al idi' manasında) "Elbisemin rengi a l dı" gibi.

Kızdı ('kızmak' mastarından) "Beni görünce kız d ı" gibi. / **Kızdı** ('kız idi' manasında) "Nişanlım yanımdaki k ı z dı" gibi.

Kırdı ('kırmak' mastarından) "Camları kır d ı" gibi./ **Kırdı** ('kır idi' manasında) "Gittiğim yer k ı r dı" gibi.

Düşünce ('düşmek' mastarından) "Yere dü ş ü nce hemen kalktım" gibi. / **Düşünce** ('düşünmek' mastarından) "Bu düşün c e yersizdir" gibi.

Çıkardım ('çıkarmak' mastarından) "Şapkamı çıkar d ı m" gibi. / **Çıkardım** ('çıkmak' mastarından) "Hergün o saatte evden çı k a r dım" gibi.

Bu yazı daha önce *Türk Musikisi Dergisi*'nde (I/1-2, 1947) yayınlanmıştır.

Kandı ('kanmak' mastarından) "Sözlerime kan d ı" gibi. / **Kandı** ('kan idi' manasında) "Elbisemdeki leke k a n dı" gibi.

Derim ('demek' mastarından) "Ben böyle d e rim" gibi. / **Derim** ('benim derim' manasında) "Der i m incedir" gibi.

Saatimi ('benim saatimi' manasında) "Saati m i tamir ettirdim" gibi./ **Saati mi** (istifham olarak) "Saa t i mi sordunuz" gibi.

Bilemez ('bilmek' mastarından) "Onu kimse bi l e mez" gibi. / **Bilemez** ('bilemek' mastarından) "Bu taş o çakıyı bile m e z" gibi.

Denemez ('demek' mastarından) "Asla böyle de n e mez" gibi. / **Denemez** ('denemek' mastarından) "Bir deneyen bir daha dene m e z" gibi.

İşte böyle kıyafette eş olan, fakat başka başka manalara gelen kelimeleri sırf hecelerindeki vurguların ayrılığı sayesinde birbirinden tefrik ederiz.

Umumiyetle tahfifî mastarların 'nehy-i hâzır'lardan ayırt edilebilmesi yalnız vurgu değişikliğine dayanır: 'g e lme,' 'gel m e,' 'ça l ı ş ma,' 'çalış m a' gibi.

Türk kelimelerinde vurgu pek seyyal ve oynak bir mahiyet arz eder. Bir kelimenin vurgusu, daima aynı hece üzerinde kalmaz. Kelimenin aldığı şekillere göre durmadan yer değiştirir. Bu hâl dilimize hususi bir ahenk güzelliği ilave etmektedir.

Faraza tek heceli olan 'bir' kelimesini ele alalım. Bu tek hece vurguludur. Eğer sonuna '-lik' sözünü eklersek vurgu hemen 'bir' hecesinden kalkıp 'lik' hecesine geçiverir: 'bir l i k.' Bu kelimeye '-ler' edatını eklersek bu sefer vurgu 'lik' hecesinden sıyrılır ve son heceye atlar: 'birlik l e r.' İlave edeceğimiz ekler arttıkça vurgu hep yerini değiştirip son heceye sıçrar: 'birlikle r i,' 'birliklerin d e n,' birliklerindekin d e n,' gibi.

Birden ziyade heceli kelimelerde de böyledir: 'ad a m,' 'adam l a r,' 'adamla r ı n,' 'adamların k i,' 'adamlarınkin d e,' 'kurabiye c i,' 'kurabiyeci n i n,' 'kurabiyeciler d e,' 'kurabiyecilerde k i,' 'kurabiyecilerdekin d e n' vs. gibi.

Türkçede vurguların bu bin türlü oynaklıklarının ve o vasıta ile ifa ettikleri estetik, semantik hizmetlerin tetkiki çok cazip bir mevzudur. Fakat çizdiğimiz çerçevenin dışında olduğu için ondan bahsetmeyeceğim.

Şimdiye kadar verdiğim izahattan şu anlaşılıyor ki üç çeşit vurgu karşısında bulunuyoruz:

Birincisi, her kelimenin cümleye girmeden evvel ister eksiz, ister ekleriyle beraber taşıdığı vurgudur. 'ş u,' 'de n i z,' 'çiçek l e r,' 'dağlarda k i,' 'ovaların d a n' vs. gibi. Buna kelime vurgusu diyebiliriz.

İkincisi, bir cümle içinde yer alan kelimelerden herbirinin normal hâllerde o cümleye mahsus olarak taşıdığı vurgudur. "Pencereyi açarak dışarıya bakınca sokaktan arkadaşımın geçtiğini gördüm" cümlesindeki kelimelerin vurguları gibi. Buna cümle vurgusu adını verebiliriz.

Üçüncüsü, söyleyen kimsenin kastettiği manaya göre bazı kelimelerdeki vurguları silip diğer bazı kelimelerdeki vurguları kuvvetlendirmek suretiyle bizzat yarattığı vurgudur. Yukarıda zikri geçen "Ben sizi tanıyorum" cümlesindeki üç türlü manadan her birine göre kuvvetlendirilmiş olan vurgu gibi... Buna da 'duygu vurgusu' ismini tahsis edebiliriz.

Gördüğümüz misallerden anlaşıldığı üzere bir cümlede duygu vurgusu bulununca bu vurgu, diğer vurguların hepsine hâkim olur. Onun için herhangi bir güfteyi musikiye bağlarken güftedeki duygu vurgularına en büyük ehemmiyeti vermeliyiz.

Prozodi ilminde bir de hecelerin uzunluğu ve kısalığı meselesi vardır. Her ne kadar Arapça ve Farsça kelimelerin hecelerindeki derecede uzunluk ve kısalığa sırf Türkçe kelimelerde tesadüf edilmezse de henüz kullanmakta olduğumuz Arapça ve Farsça kelimelerin bu bakımdan hususiyetini göz önünde tutmamız zaruridir.

Esaslı bir inceleme yapılacak olursa dilimizde mevcut her türlü kelimelerdeki hecelerin uzunluk ve kısalık itibarıyla en az dört mertebeye ayrıldığı görülür:

Birinci mertebe, "O beni odada bulamadı" sözündeki bütün heceler gibi.

İkinci mertebe, "Benden hiç yüz bulmak mümkün olmaz" sözündeki bütün heceler gibi.

Üçüncü mertebe, 'sarp,' 'kart,' 'harp,' 'sert,' 'zapt' vs. kelimelerindeki heceler gibi.

Dördüncü mertebe, 'şâyân,' 'sezâvar,' 'semâvât,' 'minâre,' 'lâzım' 'zâit,' 'müsâvî' vs. kelimelerindeki uzun heceler gibi.

Bu dört mertebenin teferruatını ve felsefesini anlatmaya hacet yok. Yalnız şu kadar söyleyeyim ki hecelerin böyle mer-

tebelere ayrılması asla indî ve keyfî bir şey değildir. Deminki misallerden "O beni odada bulamadı" cümlesiyle "Benden hiç yüz bulmak mümkün olmaz" cümlesi onar heceden mürekkep birer ibare iken ikisinin müsavi zamanda telaffuz edilmesi kâbil olamaz. Bu hecelerin uzunluk dereceleri nota ile gösterilecek olursa birinci mertebeden heceler için mutedil bir süratte onaltılık notalar kullanılabildiği hâlde ikinci mertebeden heceler için aynı süratte hiç olmazsa birer sekizlik notaya lüzum görüldüğü anlaşılır. Hele dördüncü mertebeden uzun heceleri ihtiva eden müteaddit kelimeler bir cümlede toplanırsa bu fark daha ziyade göze çarpar. Mesela "Ticari muamelelerde ihdas edilen nihayetsiz müşkülata çare bulmak ihtiyacıyla tetkikat icrası gayesini..." tarzında bir ibare yahut Abdülhak Hâmid'in "Lâyık mı benim rûh-ı revânım kala hâmûş" mısraı şeklinde bir şiir parçası onaltılık yahut sekizlik notalarla okunup bestelenemez.

Bir yandan vurgular, öte yandan uzun ve kısa heceler prozodide en çok dikkat edilecek unsurlardır.

Musikide bir kaç türlü vasıta var ki güftenin vurgularına ve uzun yahut kısa hecelerine riayet etmemizi pek kolaylaştırır. Bu vasıtaların biri ölçülerin kuvvetli ve zayıf zamanları, ikincisi notaların uzunluk ve kısalıkları, üçüncüsü seslerin tizlik ve pestlikleri, dördüncüsü de 'ifade' veya 'nüans' işaretleridir.

Demek ki bir güfteyi bestelemek yahut yabancı dilden güfteli bir eseri tercüme etmek istediğimiz vakit güftedeki vurgulu heceleri ölçülerin kuvvetli zamanlarına, uzun heceleri uzun notalara, kısa heceleri binnisbe kısa notalara tesadüf ettirmemiz ve seslerin tizlik ve pestliklerini de vurguların icaplarına göre ayarlamamız prozodi ilmine uygun bir iş olur.

Musikideki vasıtalar, en kuvvetlilikten en zayıflığa kadar her dilediğimiz derecede vurgu istihsal etmemize müsaittir. Mesela vurgulu bir heceyi hem ölçünün kuvvetli zamanına koyar hem ötekilerden daha uzun ve daha tiz bir notaya bağlar hem de *forte* okutursak o heceye azami kuvveti vermiş oluruz. Bilakis vurgusuz bir heceyi hem ölçünün zayıf zamanına koyar hem ötekilerden daha kısa ve daha pest bir notaya bağlar hem de *piano* okutursak o heceyi zayıflığın son haddine indirmiş oluruz. Bu iki uç arasında münasip göreceğimiz herhangi bir kuvvet derecesini kullanmak da elimizdedir.

Vurgu hakkında birçok kaideler var. Fakat onlardan bahsetmenin yeri burası değildir.

Bir Türk için yahut Türkçeyi iyi bilen bir yabancı için bir kelimenin, bir cümlenin, bir mısraın vurgularını bulmak hiç güç sayılmaz. O sözü yüksek sesle okuyup nerelerinde hangi çeşit vurguların mevcut olduğuna dikkat etmeli... Mesela "Lâyık mı benim rûh-ı revânım kala hâmûş" mısraını bir kere vurgularına riayet etmeksizin, bir kere de riayet ederek okuyalım:

Kötü:

♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪
Lâ yık mı be nim rû hi re vâ nım ka la hâ mûş

İyi:

♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩
Lâ yık mı be nim rû hi re vâ nım ka la hâ mûş

Şu iki türlü okuyuştan hangisinin niçin güzel veya çirkin olduğunu her Türkçe bilen pek kolaylıkla tefrik edebilir.

Güftenin vurguları tespit edildikten sonraki iş, yani ölçü ve ezgi intihabı keyfiyeti artık bestekârın zevkine, dehasına kalmış bir şeydir.

Bence bestekâr, dünyanın en hür ve en müstebit insanıdır. Onun keyfine kimse karışamaz. Yeter ki meydana koyduğu eser sanat değerini taşısın. Bu sebeple bestekâr kendi dehası, estetik zevki, manevi olgunluğu nispetinde hiçbir kaide tanımamak hakkına maliktir. Zaten öyle olduğundan dolayıdır ki dâhi bestekârların kaide bozuşlarından yeni terakki hamleleri doğmuştur. Lakin hiç dehaya sahip olmadığı hâlde boyuna kaide bozanlara da tesadüf ediliyor. Fikrimce ihtiyata muvafık en doğru hareket tarzı, hiç olmazsa dâhiliğimiz sabit oluncaya kadar makul kaidelere riayet zahmetini ihtiyar etmemizdir.



İSTİKLAL MARŞI RESMÎ BESTESİNİN SERÜVENİ

HİKMET TOKER

Ali Rifat Beyin İstiklal Marşı bestesinin kapak sayfası.

RESMÎ törenlerde icra edilecek bir marşın eksikliğini gidermek ve o sırada millet olarak içinde bulunulan manevi durumu yansıtmak amacıyla 1921 yılında bir millî marşın telif edilmesi düşünülmüştür. Bu konuda yürütücü olarak Maarif Vekaleti tayin edilmiş, Vekalet de marşın güftesini belirlemek üzere para ödüllü bir yarışma açmıştır.

Yarışmanın ödüllü olması sebebiyle Mehmet Akif iştirak etmek istememiş, uzun uğraşlar sonrasında ikna edilmiştir. Tarihler 12 Mart 1921'i gösterdiğinde Mehmet Akif'in şiiri millî marşın güftesi olarak ilan edilmiştir. Mehmet Akif'in başyazarı olduğu *Şehbal* dergisinde, bu şiirin millî marş güftesi olarak seçilmesi şu şekilde anlatılmaktadır:

Diğer marşlarla birlikte Büyük Millet Meclisi'nin geçenki müzakeresinde mevzubahis olarak ittifaka yakın bir ekseriyyet-i azime ile ve pek sürekli alkışlarla kabul edilmiş ve ba'de'l-kabul Maarif Vekil-i Muhteremi Hamdullah Subhi Beyefendi tarafından Meclis kürsüsünde okunarak Meclis yine büyük bir takdir ve alkış tufanlarıyla dolmuştur. [1]

Arşiv kayıtları incelendiğinde marş güftesinin belirlenmesinin hemen ardından bestesi için de çalışmalara başlandığı görülmektedir. Başkanlık Cumhuriyet Arşivinde yer alan bir belgede, milli marşın bestesinin belirlenmesi amacıyla ileri tarihte düzenlenecek yarışma için bir kararname hazırlandığı görülmektedir. Kararnamede beste için 500 Lira ikramiye verileceği ve bu ödülün Milli Müdafaa Vekaletinden ödeneceği belirtilmektedir.[2]

Kararnameye rağmen bestenin belirlenmesi çalışmaları ancak 1922 yılında başlamıştır. Bu amaçla bir yarışma yapılması ve gönderilen eserlerin uzmanlardan oluşacak bir heyet tarafından değerlendirilmesi hususunda karara varılmıştır. İlk aşamada bu amaçla 55 bestenin toplandığı görülmektedir.[3]

Yarışmaya birçok önemli müzisyen katılmıştır. Bu isimlerin en bilinenleri olarak; Ahmet Yekta (Madran), İsmail Zühtü, Rauf Yekta, Zati Bey (Arca), Kazım Bey (Uz), Mehmed Baha (Pars), Sadettin Bey (Kaynak), Osman Zeki (Üngör) ve Mehmet Suphi (Ezgi) gösterilebilir.[4]

Eserlerin değerlendirilmesi için İstanbul'da bir heyet kurulması fikrine Meclis'te karşı çıkılması sebebiyle bir ara eserlerin Paris'teki uzmanlara gönderilmesi fikri ortaya atılmış, ancak özellikle Kazım Karabekir'in bu husustaki muhalefeti dolayısıyla bu fikirden vazgeçilmiştir. Bu tartışmalar sebebiyle resmî bestenin tespit edilme çalışmaları bir süreliğine askıya alınmıştır. Bu süreçte yurdun farklı yerlerinde değişik İstiklal Marşı besteleri okunmaya başlanmış; Edirne ve civarında Ahmet Yekta'nın, İstanbul'un Rumeli yakasında Zati Arca'nın, Eskişehir'de İsmail Zühtü'nün, Balıkesir ve civarında Hasan Basri'nin, Ankara civarında ise Osman Zeki'nin besteleri icra edilmiştir.[5]

Millî mücadelenin kazanılmasının ardından resmî beste çalışmalarına yeniden başlanmış; Musiki Encümeni Reisince kurulacak komisyon tarafından resmî marş bestesinin belirlenmesi kararlaştırılmıştır.[6] Mezkur komisyon 12 Temmuz 1923'te çalışmalarını tamamlamış ve Ali Rifat (Çağatay) Beyin bestesini resmî millî marş bestesi olarak belirlemiştir.

Ancak eserin İstiklal Marşı bestesi olarak seçilmesinin hemen ardından itirazlar da yükselmeye başlamıştır. Pek çok katılımcı, Ali Rifat Beyin Maarif Vekaletinde görevli milletvekili abisi Samih Rifat Beyin nüfuzunun bu seçimde etkili olduğunu düşünmüş ve bu durumu çeşitli ortamlarda dile getirmeye başlamıştır.[7]

Tarihî kaynaklarda bir katılımcının itirazını resmiyete döktüğü görülmektedir. Bu müzisyen son Muzıka-i Hümayun sermuallimlerinden Zati Arca'dır. Başkanlık Osmanlı Arşivinde bulunan bir belge, Zati Beyin, Ali Rifat Beyin bestesinin ref' olunması [resmî statüsünün kaldırılması] amacıyla resmî bir dilekçe verdiğini göstermektedir:

İcra Vekilleri Heyet-i Riyaset-i Celîlesine

Maarif Vekaleti tarafından müntehab bir encümenin elliyi mütecaviz marş arasından intihab eylediği Ali Rifat Bey'in İstiklal Marşı hakkında sabık hilafet musikası muallimi Mehmed Zati Bey tarafından gönderilen mütalaat merbutan takdim kılındı. Yar ve ağyara karşı millî ruhu ve bunda meknuz azm ü imanı terennüm edecek olan İstiklal Marşı'nın cidden mükemmel ve her türlü noksandan ve mümkün mertebe itirazdan azade olması lüzumu müstağni-i arz olduğundan mukteza-yı hâlin ifası zımnında keyfiyyet nazar-ı sâmîlerine arz olunur efendim.

Erkân-ı Harb-i Umumiye Reisi, 19 Ağustos 1339 [19 Ağustos 1923][8]

İstiklal Marşı hakkında en önemli kitaplardan birini yazan Nedim Nalbantoğlu, mezkur dilekçenin Ali Rifat Beyin bestesinin ref' edilmesinde önemli bir etkisi olduğunu iddia etmektedir. Yazarın Zati Beyin oğlu Kadri Zati Arca'dan naklettiği bilgiye göre; Zati Bey 1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk İzmir'deyken kendisine ulaşmış ve mezkur dilekçeyi iletmiştir. Bu dilekçede kısaca Ali Rifat Beyin bestesinin temel armoni kaidelerine uymadığını belirtmiş, marşın seçilmesinin ise oldu bittiye getirildiğini ifade etmiştir. Atatürk, dilekçeyi alıkoymuş ve ilgilenmesi için Mareşal Fevzi Çakmak'a havale etmiştir. Nalbantoğlu, bu dilekçenin verilmesinin ardından Çağatay'ın marşının resmî marş statüsünü kaybettiğini ileri sürmektedir.[9]

Osman Şevki Uludağ ise Ali Rifat Çağatay'ın bestesinin mezkur heyet tarafından seçilmesinden yaklaşık sekiz ay sonra resmî marş statüsünü kaybettiğini belirtmektedir. Uludağ, yukarıda bahsettiğimiz dilekçeden söz etmekle beraber bu durumun en önemli nedeninin Ali Rifat Çağatay'ın abisi Samih Rifat'ın Maarif Vekaletinden ayrılması olduğunu iddia etmiştir. Uludağ'ın verdiği bilgiye göre Samih Rifat'ın görevden ayrıldığı sıralarda Zeki Bey (Osman Zeki Üngör), Latife Hanıma müracaat etmiş ve kendi marşının resmî statü elde etmesi için yardım istemiştir. Akabinde Latife Hanım, Samih Rifat'ın yerine geçen Necati Bey üzerindeki nüfuzunu kullanarak Çağatay'ın bestesinin ref' edilmesini Zeki Beyin bestesinin resmî marş statüsü almasını sağlamıştır.[10]

Bu iddianın doğruluğu hakkında elimizde kesin bir bilgi yoktur; ancak Cumhuriyet Arşivinde yer alan Mayıs 1924 tarihli belge, Çağatay'ın bestesinin yüksek ihtimalle bu belgenin yayınlandığı sıralarda resmî statüsünü kaybettiğini göstermektedir. Ancak bütün bu bilgilere rağmen marşın kesin ref' ediliş tarihini bilemiyoruz.

Kararname suretidir

Devletçe kabul olunacak resmî marşın Türk bestekârlarınca yapılması şiddetle arzu edilmekte ise de şimdiye kadar bu hususda yapılmış tecrübelerle bestekârlarımız arasında müeyyed bir hayata ve umumi bir kabule mazhar olacak kuvvet ve kudrete malik bir eserin vücuda getirilmesi imkansızlığı tezahür etmiş ve marşın umumi bir müsabakaya arz edilmesi münasib görülmüş olduğundan devletçe kabul edilecek marşın Avrupalıların ve Türk bestekârlarının iştirak edeceği bir müsabaka neticesinde toplanacak eserlerin Paris, Viyana ve Napoli konservatuvarlarında sanat ve ilm-i kıymetleri nokta-i nazarından ayrı ayrı tedkik ve temyiz ettirilmesi, bu suretle intihab edilen üç eserin burada birçok defalar müteaddid zevata ve cemiyetler azalarına dinlettirilerek millî ruhumuz itibarıyla en munis ve muvafık olanın kabulü ve kabul edilecek bestenin sahibine münasib bir mükafat-ı nakdiye ve bir maarif madalyası itası hakkında Maarif Vekalet-i Celilesi'nin 6 Nisan 340 [1924] tarihli 3905 numaralı tezkiresiyle vuku bulan teklifi İcra Vekilleri Heyeti'nin 19.5.340 [1924] ictimaında ledettezkir vekalet-i müşarunileyhimanın mütalaası muvafık görülmüştür.[11]

1928 yılında yayınlanan bir makalede mezkûr tarihte hâlâ İstiklal Marşı'nın çok sayıda değişik bestesinin icra edildiği ve bunun bir kargaşaya yol açtığı belirtilmektedir: ***"Filhakika bu gün 14 milyon Türk'ün içerisinde bu şiirin millî marş olduğunu bilen, hele bestelerinden anlayan Türklerin adedi haydi 14, 140 diyeyim acaba 1400 rakamını bulur mu?"***

Etem Ruhi Üngör ise ilkokula başladığı yıllarda Kadıköy'de hâlen Çağatay'ın bestesinin okutulduğunu belirtmektedir. Tarihî kaynaklardan diğer marşların icrasının yedi sekiz yıl kadar sürdüğünü, ancak 1930'lu yıllardan itibaren ve Osman Zeki Üngör'ün marşının tek resmî beste hâlini aldığını görmek mümkündür.

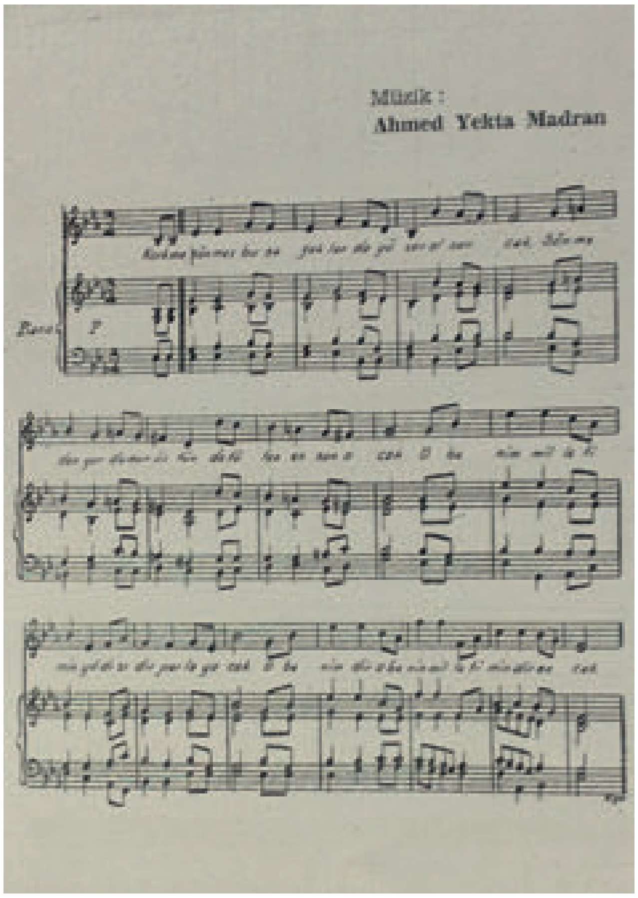
Değinmek istediğimiz bir başka husus, İstiklal Marşının bestelenme hikayesinin erken cumhuriyet dönemi değişim hareketleriyle paralellik gösteriyor olmasıdır. Birçok müzisyen genç Türkiye Cumhuriyetinin ruhunu ve felsefesini makamsal bir yapıya sahip olan Ali Rifat Beyin bestesinin değil, tonal Batı müziğinin kurallarıyla yazılmış bir marşın yansıtabileceğini düşünmekteydiler. Nitekim Mehmed Zati Bey de itirazını bu hususa dayandırmıştır. Ancak Ali Rifat Çağatay'ın eserinin marş formunun özelliklerini tam manasıyla yansıtmadığını da belirtmek gerekir. Bu durumu izale etmek üzere Osman Zeki Üngör'ün bestesine resmî beste statüsü verilmiştir. Ne var ki bu eser de barındırdığı prozodi sorunları sebebiyle yıllar boyunca eleştirilmiştir. Bütün bu yönleriyle İstiklal Marşı bestesinin belirlenme sürecinin, dikkat çekici bir konu olma özelliğini uzun yıllar sürdüreceği görülmektedir.[12] Z

NOTLAR

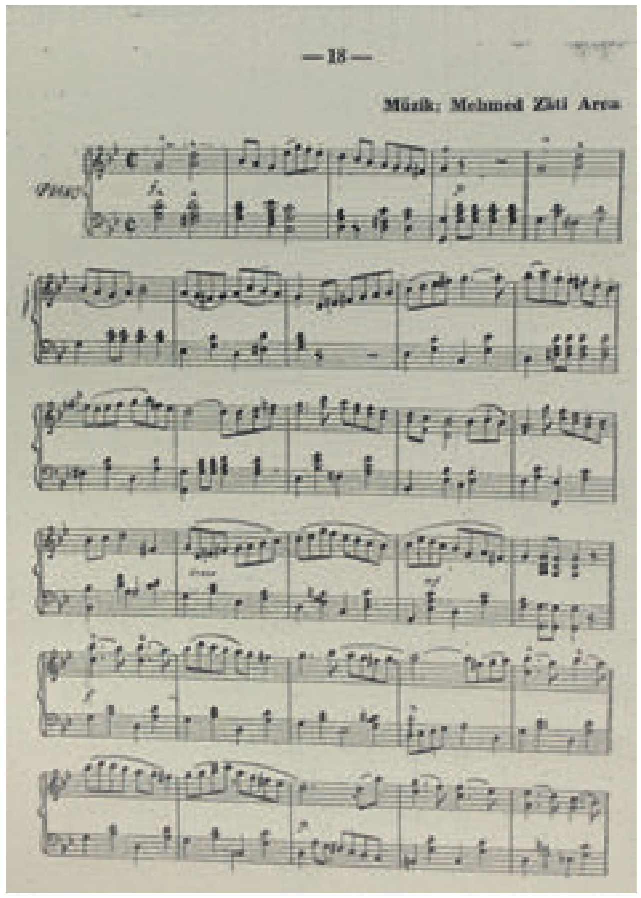
1 "İstiklal Marşı," *Sebilürreşad*, 1921.
2 BCA, 30 18 1 1 3 23 8.
3 Muhiddin Nalbantoğlu, *İstiklal Marşımızın Tarihi*, İstanbul: Cem Yayınları, 1964, s. 145.
4 Nuri Özcan, "İstiklal Marşı," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 23, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, s. 357.
5 Etem Ruhi Üngör, *Türk Marşları,* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965, s. 71.
6 Özcan, age, s. 356.
7 Murat Bardakçı, "İstiklal Marşını Bir Ermeni Vatandaşın Uyarladığını Bilir misiniz?" *Gazete Haber Türk*, 2014.
8 BCA, 180 09 6 35 18.
9 Nalbantoğlu, age, s. 151.
10 Osman Şevki Uludağ, "İstiklal Marşı Hakkında," *Musiki Mecmuası* 1 (Nisan 1954): 55.
11 BCA, 30 18 01 01 09 26 26 12.
12 Bu makalede yayınlanan birçok belge ve veri 2016'da yayınladığımız "Ali Rıfat Çağatay Evrakında Yer Alan İstiklal Marşı ile Alakalı Belgelerden Hareketle İlk Resmî İstiklal Marşı Bestemiz" (Yayına Hazırlayanlar: Nilgün Doğrusöz, Ali Ergur, *Musikinin Asrî Prensi Ali Rıfat Çağatay,* Ankara 2017, Gece Kitaplığı) adlı çalışmamızda evvelen yayınlanmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi almak isteyenler bu çalışmaya müracaat edebilir.

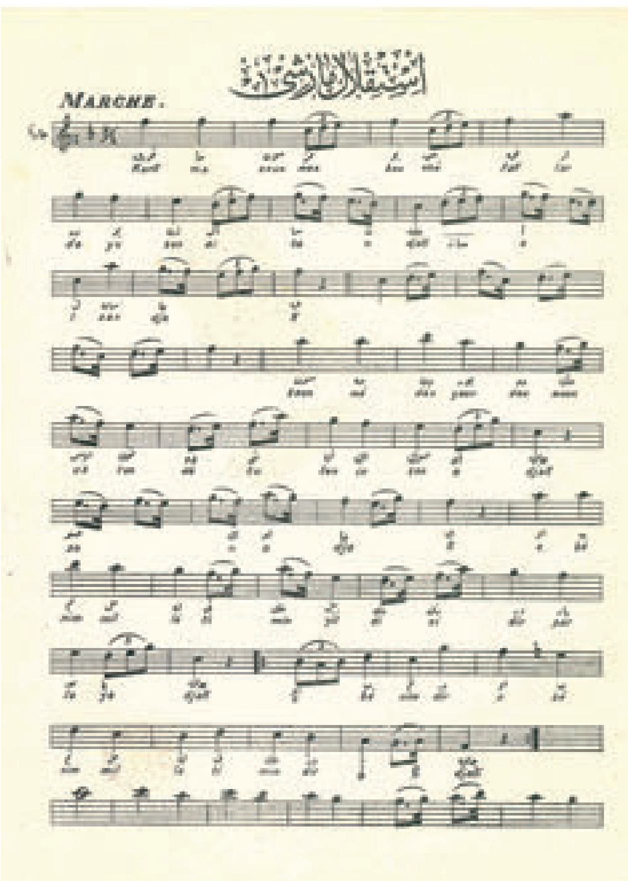
Ali Rifat Çağatay'ın bestesi olan bu marş, 1924 yılında resmî olarak kabul edilip 1930 yılına kadar bütün devlet kurumları ve okullarda çalındı.

Ahmet Yekta Madran'ın İstiklal Marşı bestesi, 1. sayfa.

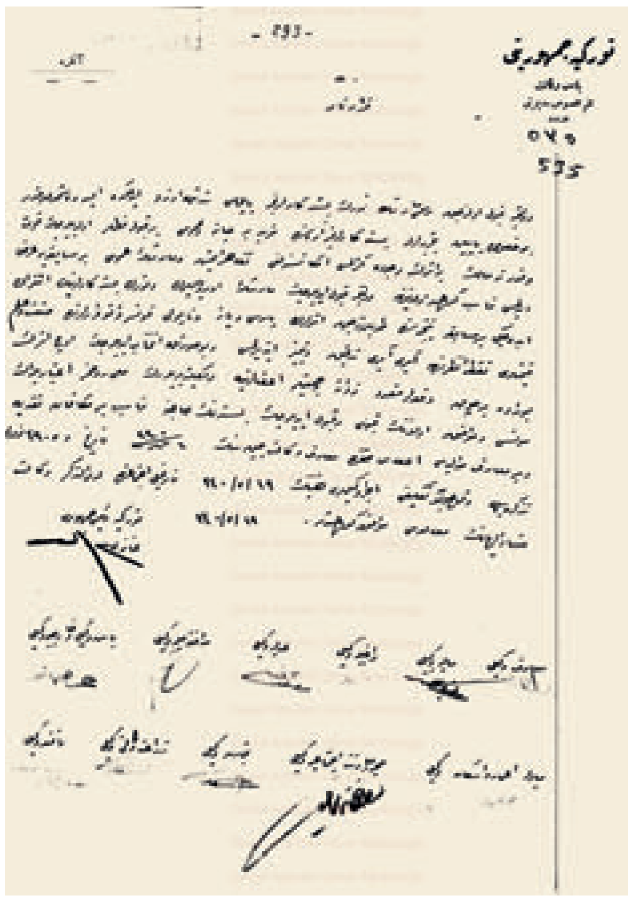


Zati Arca'nın İstiklal Marşı bestesi, 1. sayfa.





Ali Rifat Beyin İstiklal Marşı bestesi, 1. sayfa



Yeniden bir İstiklal Marşı beste yarışması açılmasına dair kararname.
BCA, 30 18 01 01 09 26 26 12.



RİYASET-İ CUMHUR FASIL HEYETİ

RECAİ BAYRAM



Muzıka-i Hümayun.
Emre Aracı Koleksiyonu.

Makam-ı Hilafet Muzıkası, 1922.



RİYASET-İ CUMHUR FASIL HEYETİNİN KURULUŞU

Mehterhanenin 1826'da kapatılmasından sonra yerine tesis edilen Muzıka-i Hümayun bünyesinde, Batı müziği için bir orkestra, askerî müzik için bando ve Türk musikisi icrası için bir incesaz heyeti bulunuyordu.

Saltanatın kaldırılması ile birlikte bu kurum 18 Kasım 1922'de Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 'halife-i müslimîn' seçilen Abdülmecid Efendinin makamına bağlanarak adı Makam-ı Mualla-yı Hilafetpenahî Musiki Heyet-i Orkestrası olarak değiştirildi.[1]

Mütareke döneminden Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre boyunca Muzıka, İstanbul'da göçmenler yararına konserler veriyordu. O zamanki sosyal durumumuz itibarıyla bu faaliyetler hükümet erkanı ve halk nezdinde önem arz etmekteydi. Başarılı bir şekilde devam eden konserler, o sıralarda İstiklal Mahkemeleri dolayısıyla İstanbul'a gelmiş olan Fethi Okyar, Vasıf Çınar, Rauf Orbay, Refet Bele tarafından ilgiyle karşılandı. Kısa bir süre içerisinde bu faaliyetlerin sesi yeni başkente ulaştı ve konserlerin orada da tekrarlanması uygun görüldü.[2]

Heyet geçici olarak Ankara'da ikamet ederken TBMM'de heyetin Ankara'ya nakledilmesi konusunda müzakereler sürüyordu. Görüşmeler neticelendi ve karar, verilecek ikinci konser akşamında heyetin Cebeci'de misafir bulunduğu hastaneye telefonla bildirildi. Sevindirici haberi alan heyet tamamen taşınana kadar Ankara'da bir salon orkestrası bırakıp İstanbul'a döndü. Muzıka bütün birimleriyle 27 Nisan 1924'te Ankara'ya geldi.[3]

Kurum, 'Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti' olarak isimlendirildi; Riyaset-i Cumhur Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Bandosu ve Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti olarak şubelere ayrıldı. 1933'te 'Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası' adını, 1958'de çıkan bir kanunla da 'Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası' adını aldı.[4] Bu kurum, artık Ankara'da kalacak, genç Cumhuriyetin vitrini olacak ve çeşitli konser programları düzenleyecekti.

Cumhuriyet devrinin ilk orkestrası, saltanat döneminde kurulan Muzıka-i Hümayun'dur. Dönemine göre adı değişse de niteliğini koruyan Cumhurbaşkanlığı Musiki Heyeti bütün kadrosu ve sazlarıyla Osmanlı İmparatorluğundan intikal etmiş bir müessese olarak Cumhuriyet Ankarasında yerini aldı.

ANKARA'YA TAŞINMA VE YERLEŞME

Yıllardan beri Dolmabahçe Sarayında hanendelik ve saray müezzinliği yapan Hafız Yaşar, hatıralarında Ankara'ya nakillerini ve Çankaya Köşkünde yapılan fasılları, Ankara halkına verilen konserleri teferruatıyla anlatır. Hafız Yaşar, 1924 yılının sonlarına doğru hükümetçe alınan karar gereğince, Saraydaki orkestra, bando ve incesaz takımıyla birlikte Ankara'ya gider ve orada teşekkül eden Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyetinde hanendelik vazifesine başlar.

Ankara'ya nakledilen kurum, Dolmabahçe Sarayında olduğu gibi, iki farklı musiki icra etmek üzere teşkilatlandırılmıştı. Fasıl heyetinin şefliğini Hafız Yaşar yürütürken Riyaset-i Cumhur Orkestrası ve Bandosu Zeki Üngör tarafından yönetiliyordu. Kurumdaki bütün sanatkârlar, Muzıka-i Hümayun'da olduğu gibi rütbeli birer askerdi ve üniforma taşıyordu. Hafız Yaşar kendisinin, mülazım-ı evvel, yani üsteğmen olduğunu söyler.[5]

FASIL HEYETİNİN KURUMSAL YAPISI

1933 yılına kadar fasıl heyeti, Cumhurbaşkanlığı Bandosu ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Milli Savunma Bakanlığı'na bağlıydı. Daha sonra orkestra ve Türk musikisi bölümü Milli Eğitim Bakanlığına bağlandı.[6]

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1 Eylül 1924'te Ankara Cebeci'de Musiki

Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Ankara'ya taşındığı günlerde.



Muallim Mektebi açıldı. Musiki Heyeti üyelerinden bazıları bu yeni okulda müzik öğretmeni olarak görev yapmaya başladılar.[7] Kuruluş talimatnamesinde okulun amacının 'lise ve orta mekteplerle bilumum muallim mektepleri için musiki muallimi yetiştirmek' olduğu belirtildiği hâlde okul, orkestraya eleman yetiştirme amacına yöneldi ve bu durum 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşuna kadar sürdü.[8]

Fasıl takımı sazendelerinin resmî statülerine dair ilgi çekici bir hikayeye, Burhanettin Ökte'nin hatıralarında rastlıyoruz. 1927 senesinin yaz ayında Gazi ve maiyeti İstanbul'a gelir. Fasıl heyeti de beraberindedir. Aileleri İstanbul'da ikamet eden sanatkârlar izinli olarak evlerine giderler. Akşam Burhanettin Ökte'ye telefon edilir ve bütün saz takımı fasıl için Dolmabahçe Sarayına çağrılır. Heyetin her bir üyesi farklı semtlerde oturduklarından kendilerine ulaşılması ve Saraya gelmeleri epeyce sorun olur. Burhanettin Bey, Sarayın kapısına geldiğinde nöbetçi asker tarafından içeriye alınmaz. "'Ben heyetten filan' dedim; nöbetçi 'Ben heyet meyet anlamam, yasaktır hemşerim, geri!' dedi, dayandı." ifadeleriyle durumu anlatır. Burhanettin Bey bir polis memurunun yardımıyla deniz tarafındaki bahçeden Saraya girmeyi başarır. Fakat Paşanın bulunduğu yere ulaşması zor olacaktır. Mutfağı bulur ve aşçıbaşına "Aman Mehmet Ağa, beni Paşa'nın yanına götür" diye rica eder. Aşçıbaşı Burhanettin Beyi bir garson refakatinde Atatürk'ün bulunduğu salona gönderir.[9]

Bir kimlik ibrazı, bu küçük sorunu halledecekken böyle bir noktadan söz edilmemesi fasıl takımı üyelerinin resmî statülerinin muğlak olduğu intibaını uyandırmaktadır. Buradan, sazendelerin, Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetinde görevli olduklarına dair hiçbir belgelerinin olmadığı izlenimini edinmek mümkündür.

Adnan Saygun, Atatürk'ün ciddi bir karar ile Cumhurbaşkanlığı bünyesinde yer alan orkestra ve bandoyu muhafaza edip Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetini lağvettiğini, böylece bu türlü bir kuruluşun Cumhurbaşkanlığı bünyesinde bulunmasını açıkça reddettiğini söyler.[10] Bu bilgi yanlış olmakla beraber fasıl heyetinin Gazi'nin emrinde çalıştığı ama statüsü netleşmemiş bir mahiyette olduğu anlaşılmaktadır.

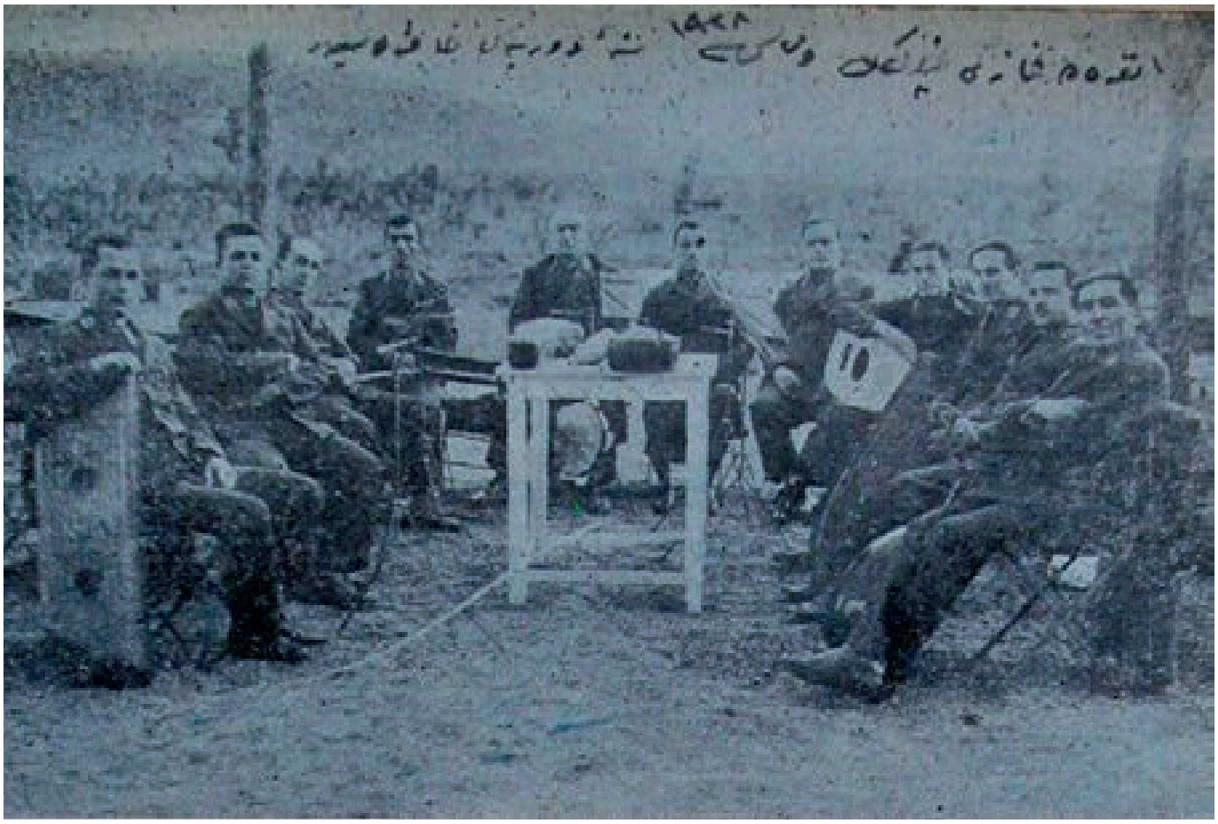
FASIL HEYETİNİN KADROSU

Hafız Yaşar'a göre Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti kadrosu şöyle idi: Nuri Halil (Poyraz), Tanburi Refik Fersan ve Santuri Zühtü Bardakoğlu, Udi Şevki Algın ve Fahri, Kemani Rıza, Kemani Necabettin, Kanuni Vedat, Neyzen Sami ve Hanende Münir Nurettin, Nuri Cemil, Abdülhalık, Hanende Hafız Mehmet.[11]

Grubun neyzeni Sami Bey 1925 yılında emekli olunca yerine Burhanettin Ökte atanır. Burhanettin Bey hatıralarında, fasıl heyetinin kadrosunu birkaç kişi farklı olmak kaydıyla şu şekilde sayar: Ses sanatkârları Münir Nurettin Selçuk, Hafız Yaşar, Nurettin Cemil, Abdülhalık ve Hafız Mehmet. Saz sanatkârları Refik Fersan (tanbur), Necabettin ve Mehmet Rıza (keman), Şevki ve Bahri (ud), Zühtü Bardakoğlu (santur), Vedat (kanun).[12]

İki ayrı hatıratın verdiği kadroda belirgin olan farklardan biri Nuri Halil'dir. Hafız Yaşar'ın aksine Burhanettin Ökte onu dile getirmez. Nuri Halil Poyraz'ın 11 yaşında iken Muzıka-i Hümayun'a alındığını ve öğrenimini burada tamamladığını, binbaşılığa kadar yükseldiği hâlde Zeki Üngör'le aralarında bir anlaşmazlık çıkınca istifa ederek Saraydan ayrıldığını öğreniyoruz.[13] Gazimihal ise Ankara'ya taşınma esnasında fasıl takımının şefinin Nuri Halil Poyraz olduğunu söyler.[14] Ayrıca, İstanbul ve Ankara radyolarında muhtelif görevlerde bulunduğunu biyografisinde görüyoruz. Hafız Yaşar'ın Udi Fahri olarak ifade ettiği sazendeyi de Burhanettin

Fotoğrafın üzerindeki Osmanlıca notta şöyle yazıyor:
"Ankara'da Gazi Çiftliğin 5 Mayıs 1928 sene-i devriyesi hatırasıdır."



Ökte, Bahri olarak dile getirir. Bunun da bir kalem sürçmesi olduğu sonucuna ulaşmak mümkün görünüyor.

İNCESAZ HEYETİ MENSUPLARININ ANKARA'DAKİ İKAMET YERLERİ VE ÇALIŞMA MEKANLARI

Memleketin yeni merkezi, memurlar ve bürokratlar için henüz yerleşim mekanları oluşturamamıştır. Memurlar kendi imkanlarıyla birer ev kiralamışlardır.

Refik ve Fahire Fersan çifti, Ankara'nın Cebeci semtinde bir ev tutarlar. Ama o yılların Ankarasında Cebeci tekin bir yer değildir. Bir gece Refik Bey eve giderken bir yankesici tarafından soyulur. Bunun üzerine kentin en gözde, en kalabalık semti olan Samanpazarı yakınlarında ev arar. Maliye Bakanlığında muhasebe müdürü olan Kemal Ziya (Aktuna) Beyin, Şengül Hamamı Sokağında birkaç katlı büyük bir evi vardır. Refik Fersan alt katını kiraladığı bu eve taşınır. Kısa bir süre sonra Ankara'ya gelen ve henüz bekar olan Münir Nurettin de bu evde kalmaya başlayacaktır. Ev oldukça büyüktür ve o tarihlerde Ankara'da ev bulmak çok zordur.[15]

Müzisyenlerin Şengül Hamamı Sokağına taşınmasıyla Aktuna ailesinin bir şenlik havasına bürünen evlerinde sık sık müzikli ve danslı geceler düzenlenir. İstanbul'dan gelerek yeni bir hayata başlamış olan bazı devlet memurları eşleriyle bu davetlere katılırlar.

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti mensupları, bir süre Cebeci'deki bir hastanede misafir edildi. 27 Nisan 1924 tarihinden itibaren resmî olarak Ankara'da çalışmalarına başlayan orkestranın bir kısmı; istasyon binasına, bir kısmı da Yahudi mahallesindeki ayrı bir daireye yerleşmişti. O yıllarda Taşhan Pastanesi ile Samanpazarı Kahvesi, Ankara'nın yegane lüks mahfelleri idi. Ulus Meydanındaki Şule Kulübü de mebuslarla vekillerin toplanıp vakit geçirdikleri yerlerdi.[16]

Eldeki kaynaklarda ve hatıralarda sazendelerin çalışma mekanlarından detaylı bir şekilde bahsedilmemektedir. Bunun yanında Refik Fersan'ın anlattıklarına göre fasıl takımı mensupları asker olduklarından mesai günlerinde sabah 9'dan itibaren kışlada ictimaa mecbur tutulmuşlardır.

Gazimihal ise Yahudi mahallesinde bulunan Eskicioğlu Mescidi karşısındaki iki odalı evde kaldıklarını ve çalıştıklarını söyler.[17]

RİYASET-İ CUMHUR FASIL HEYETİNİN FAALİYETLERİ

Akşam Fasılları

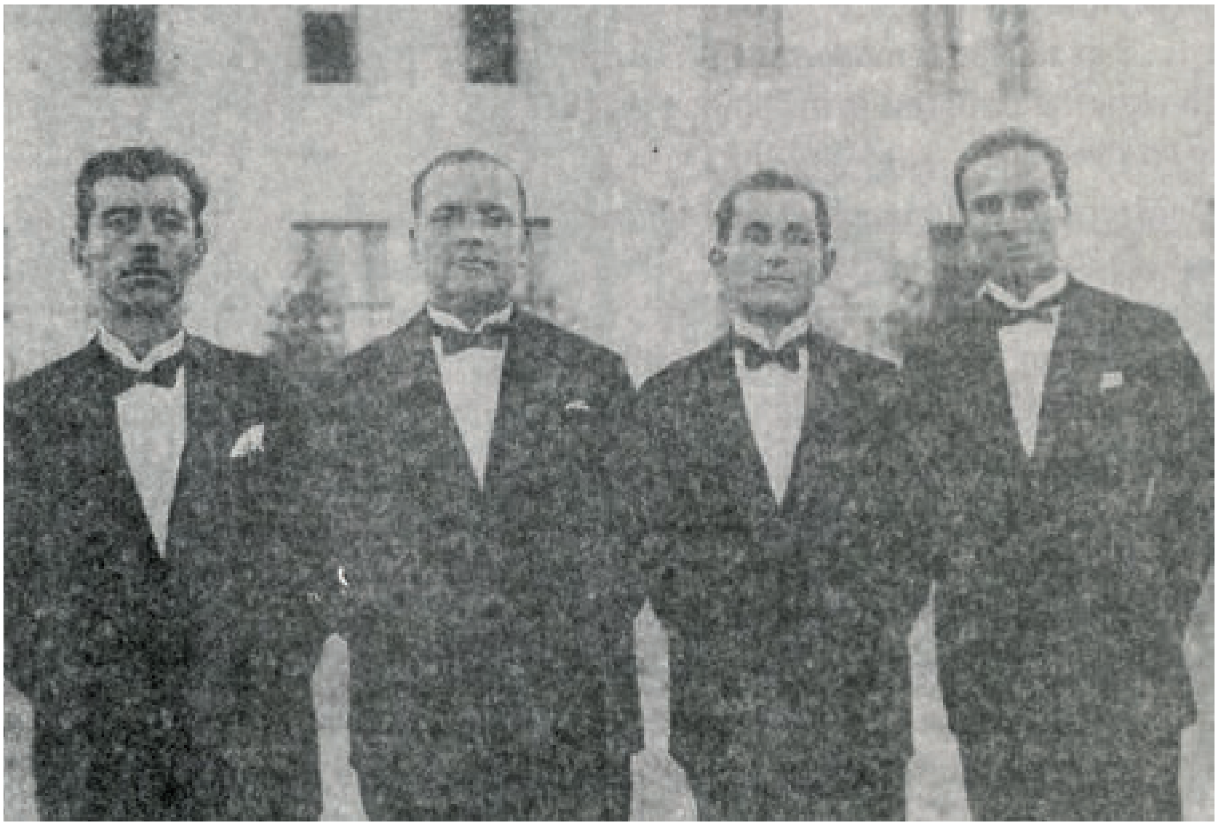
Atatürk, Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyetini hususi meclislerinde sürekli bulundurmuş, yurt gezilerine iştirak ettirmiş ve beraberce şarkılar söyleyecek kadar kendisine yakın tutmuştur. Burhanettin Ökte anlatıyor: "Atatürk'ün akşam yemeği uzun müddet devam eder ve sofrayı muhakkak Türk mûsikîsi tezyin ederdi. Köşke mûsikî heyeti çağrılmadığı geceler gramofon ve radyodan istifade edilir; fakat muhakkak Türk mûsikîsi dinlenirdi."[18]

Hafız Yaşar hatıralarında, haftada iki akşam Çankaya'ya fasıl yapmak için davet edildiklerini, beraberce çalıp söylediklerini ve çoğu zaman sabaha karşı köşkten ayrıldıklarını anlatır.[19]

Gazi, yurt gezilerinde incesaz heyetini yanında götürür, gittiği yerlerde de Türk musikisi dinlerdi. Ökte'nin anlattığına göre "İstanbul seyahatlerinde Dolmabahçe Sarayı'nın üst kat salonunda orkestra çalar ve Paşa yemek odasına geçince orkestra gider, fasıl takımının vazifesi başlardı. Bu vazife Paşa sofradan kalkıp istirahate çekilinceye kadar devam eder şayet yat ile gezmeğe çıkarsa fasıl takımı da beraber bulunurdu."[20]

Refik Bey hatıralarında, yurt gezilerinde Gazi'nin onları da yanında götürdüğünü, Adana, İzmir, Çeşme, Bursa, gibi şehirlere düzenlediği daima beraber olduklarını, bazı gezilerde

Fasıl Heyeti mensuplarından Hafız Mehmet, Hanende Abdülhalık, Zühtü Bardakoğlu ve Burhanettin Ökte.



Mesud Cemil'in de viyolonsel ile heyete iştirak ettiğini anlatır.[21]

İncesaz heyeti, akşam fasıllarının yanında hususi programlara da katılıyordu. Heyet, Celal Bayar'ın İş Bankası genel müdürlüğü sırasında, kayınbiraderi Muhtar Bey'in düğününde icrada bulunmuştu.[22]

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti, köklü bir geleneğin devamı olarak Çankaya Köşkünde ve çeşitli yurt gezilerinde nitelikli bir repertuvar sunmak için gayret gösterdi. Türk musikisinin önde gelen bestecilerinin eserlerini, geleneksel fasıl programı çerçevesinde okuyup icra etti. Bu açıdan kökleri Enderun meşklerine dayanan fasıl geleneğinin Ankara'ya taşınmış olması hayli ilginç ve tarihî bir olaydı.[23]

Halka Açık Konser Programları

Riyaset-i Cumhur Orkestrası, Ankara Türk Ocağında haftada bir defa ücretsiz konser veriyordu. Bunun yanında Ankara halkının incesaz heyetini dinlemek için bazı makamlara müracaat ettikleri görüldü. Bir akşam Atatürk, Hafız Yaşar'a "Zeki Bey Türk Ocağı'nda orkestra ile konser vermektedirler ve sizin de haftada bir gece Perşembe akşamları konser vermenizi muvafık gördüm. Bir program tertip edip çalışınız, konserlere devam ediniz." der. Hafız Yaşar, bu isteğin sıcak havadan bunalan Ankara memurlarının zihinlerini dinlendirmek ve yorgunluklarını izale etmek amacına matuf olduğunu söyler.[24]

Fasıl heyeti, Ramazan ayına denk gelen 16 Mart gecesi ilk programını gerçekleştirir. Çocuk Esirgeme Kurumu yararına verilen konser büyük ilgi görür ve sağlanan gelir ile muhtaç çocuklara bayramlık elbise diktirilir. Fasıl heyeti bundan böyle Perşembe gecelerine mahsus olmak üzere haftada bir kez Türk Ocağında konserler vermeye başlar.[25]

Heyetin faaliyetlerine genel olarak bakıldığında; halka açık çok az konser verdiği, kadrosundaki musiki üstadlarına rağmen potansiyelinin yerinde değerlendirilemediği görülecektir.

Devlet Ricaline Verilen Konserler

Devlet adamlarına husussi olarak hazırlanan kabul törenlerinde Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti mutlaka yer almaktadır. 1934 yılının Haziran ayında İran Şahı Rıza Pehlevî Türkiye'yi ziyaret eder. İran Şahının ziyareti esnasında Riyaset-i Cumhur Orkestrası ve incesaz heyeti icralarda bulunmuştur.[26] Riyaset-i Cumhur Orkestrası çok sesli müzik türleri icra ederken, programda incesaz heyetine de yer verilerek Türk musikisi örnekleri de sunulurdu.

Afgan Kralı Emanullah Han, Türkiye'yi ilk ziyaret eden hükümdardır. Ankara'ya geldikleri günün akşamında Ankara Palas'ta bir ziyafet tertip edilir. Fasıl heyeti bu programa tam kadro katılır. "Bize tembih ettiler, Ata, salonun kapısından girince İstiklâl Marşını, Kral gelince de Afgan Milli Marşını çalacağız. Biraz sonra Atamız yanlarında İnönü olduğu halde teşrif ettiler. İstiklâl Marşı çalındı, takiben de Kral yanında Kraliçe olduğu halde salona dâhil oldular."[27]

Hafız Yaşar, Afgan Kral ve Kraliçesinin teşrifinden dolayı fasıl heyetinin ilk kez smokin giydiğini anlatır. Riyaset-i Cumhur Orkestrasının icraları yemek esnasında devam eder ve sıra fasıl heyetine gelir. Atatürk'ün işaretiyle nihavent faslı başlar.

Plak Çalışmaları

Muzıka-i Hümayun'un Ankara'ya taşınmasından iki buçuk-üç yıl sonra 1927-28 yıllarında bir plak kaydı gerçekleştirilir. Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetinin yukarıda sayılan kadrosu bu kayıtlarda yer almaktadır. Bu sayede Atatürk'ün musiki meclislerinde yıllar boyu icralarda bulunmuş Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetini dinleyebilme imkanı elde edilmiştir. Yaşar Bey idaresindeki topluluk plaklara Atatürk'ün

Fasıl Heyetinin Şefi
Hafız Yaşar Okur.



huzurunda okudukları eserleri seslendirerek Çankaya ve Dolmabahçe gecelerini belgelemişlerdir.[28]

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti, Cumhuriyet döneminde bir geleneği sürdürerek Muzıka-i Hümayun gibi plaklar yaptı. Gerek orkestranın gerekse incesaz heyetinin anlaştığı ilk firma Columbia idi. Hafız Yaşar idaresindeki incesaz heyeti bu firma için 12 plak kaydı (24 eser) gerçekleştirdi. Bu kayıtlar arasında klasik besteler, şarkılar, peşrev ve saz semaileri, bir zeybek havası, bir de Zühtü Bardakoğlu'nun santurla yapmış olduğu taksim bulunuyordu.[29]

Heyetin şefi olan ve 1911-23 arasında Orfeon Record plak firması kataloglarında 'Doğu'nun Carusosu' diye tanıtılan Hafız Yaşar Okur, fasıl heyeti haricinde münferit olarak da plaklar doldurmuştur. Türk kayıt tarihinde 150'den fazla eser okuyarak en fazla plak yapmış sanatçılardan biridir. Hafız Yaşar'ın katalogda bulunan fotoğrafının altında şu bilgiler yer alır: "Memleketimizin medar-ı iftiharı olan Türkiye Cumhuriyeti reis-i cumhuru Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretlerinin incesaz takımından Hafız Yaşar Bey'in fabrikamıza okumuş olduğu muhtelif makamlarda gazeller, şarkı, kanto, marş ve sâire."[30]

FASIL HEYETİNİN LAĞVEDİLMESİ

Dönemi tasvir eden hatıralarda ve kaynaklarda fasıl heyetinin lağvedildiğine veya bir şekilde görevine son verildiğine dair herhangi bir açıklama bulunmuyor.

Cemal Ünlü'ye göre fasıl takımında bir erime söz konusu oldu. Emekli olan veya heyetten ayrılan sanatkârların yerine yenisi alınmadı. En son 1936 yılında Atatürk'ün hastalığının iyice belirginleştiği dönemlerde fasıl heyeti işlevsizleşmişti. Bu birimde vazife yapan sanatçıların orkestraya veya bir başka memuriyete, hususiyetle de radyoya yönlendirilmiş olmaları kuvvetle muhtemeldir.[31]

Gönül Paçacı ise "Hafız Yaşar'ın 1930'da emekli olmasından, 1934-36 arasında radyo yayınlarından Türk müziğinin kaldırılmasından ve Atatürk'ün ölümünden sonra, heyetin işlevi yavaş yavaş sona ermiştir" demektedir.[32]

Refik Fersan, 1924'ten 1927 senesine kadar Ankara'da Zeki Bey'in [Üngör] idaresi altında bulunduğu müddet zarfında tam dokuz kere istifa ettiğini anlatır. Zeki Üngör için "Çünki itimad edilmez bir arkadaş idi. Bir gün yalandan samimiyet göstermiş ise ertesi gün nikabını değiştirir, ortada ne fol ne yumurta yok iken alâkasız bir şey bahane eder, bağırır, çağırır, tahammülfersa bir hal alırdı." der.[33]

"Hemen her gece, Çankaya'daki köşkte sabahlardım, sabahleyin eve gelir yıkanır, elbise değiştirir ve 9'da kışlada hazır bulunurdum. Zeki Bey benim geceyi sabaha kadar uykusuz geçirdiğimi nazar-ı itibare almaz, 9'da kışlada hazır bulunmaya mecbur eder, öğleden sonra da saat üçten beşe kadar tekrar vazife başında bulunurdum. Hiçbir mazeret kabul etmezdi. Haftalarca yatak yüzü görmediğim vâki idi. Sütçü beygiri gibi ayakta uyurdum. Saat beşte vazifeden çıkar, yıkanır ancak bir saat kadar istirahattan sonra köşke tekrar çağrılır, o gece de kemafissabık sabahlardım. Değme babayiğidin tahammül edemeyeceği bir hayat idi."[34]

Refik Bey anılarının devamında, 1927 senesi Ocak ayında, eşinin müthiş bir tifoya tutulduğunu ve tifonun nüksederek başka bir hastalıkla birlikte zehirlenmeye çevirdiğini, şifa

bulur bulmaz doktor tavsiyesi üzerine raporlar tanzim ederek Reisicumhur'un iradeleriyle İstanbul'a gittiğini anlatır. Tedavi süreci devam ederken, Muzıka Kumandanı Zeki Bey, Ankara Merkez Kumandanlığına muamele yaptırmıştır; bir gün İstanbul Merkez Kumandanlığına çağrılan Refik Beye, Divan-ı Harbe verildiğini tebliğ ederler.[35]

Çankaya Köşkünün kütüphanecisi Nuri Ulusu hatıralarında önemli bir ayrıntıdan bahsetmektedir. Gazi, hastalığının sıkıntı vermeye başladığı yıllarda ne Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetini ne de başka bir fasıl grubunu istemez, sadece bestekâr Selahattin Pınar'la kemani Nubar Tekyay'ı çağırtır ve dinler. Zaman zaman bu iki sanatkâra Safiye Ayla, Mualla Gökçay, Melek ve Bedia Rıza Hanımlar da iştirak eder.[36]

Burhanettin Bey, fasıl heyetinin köşkte bulunduğu geceler Paşanın ekseriya geç vakte kadar oturduğunu, fakat fasıl tertip edilmediği akşamlar daha erken istirahate çekildiğini söyler. "Biz elimizden geldiği kadar Paşa'nın sıhhatini korumak gayesiyle sık sık salondan çıkar, köşkün münasip yerlerinde beklerdik. Seryaver Rusûhi Bey, Paşa'nın arzusuna göre vaziyeti idare eder, Paşa fazla ısrar etmezse biz köşkü terk ederdik. Bu yüzden Paşa'dan azar dahi işittiğimiz olurdu, fakat gaye Atatürk'ün sıhhatini korumaktı." der. Bununla birlikte bazı eserleri neşesiz, isteksiz çaldıklarını, bu hareketin zamanla Gazi'yi fasıl heyetinden soğuttuğunu anlatır. Atatürk'ün bu hoşnutsuzluğundan istifade eden Santuri Zühtü Bardakoğlu, Kanuni Vedat ve Neyzen Burhanettin vazifelerinden istifa ederler. Grubun şefi Hafız Yaşar Okur ise emekliliğini talep etmek suretiyle Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyetinden ayrılır.[37]

Görüldüğü üzere fasıl heyeti, Atatürk'ün Türk müziğine olan ilgisi ve muhabbeti çerçevesinde, onun kişisel zevkine hitap eden bir yapıda, neredeyse sadece Çankaya ve Dolmabahçe'de varlık gösterebilmiş ve zaman içerisinde işlevini yitirerek nihayet bulmuştur.

Yıllarca Cumhurbaşkanlığına bağlı bir Türk musikisi icra kurumunun bulunmaması Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyetinin bir devlet politikası sonucu değil, Gazi'nin şahsi ilgisi ile varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.[38] Bu açıdan, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Topluluğunun 2012 yılında Cumhurbaşkanlığı himayesine alınması tarihi bir ihmalin tamiri niteliğindedir. Bu gelişme, devletin en üst makamının kültürel değerlere verdiği önemi göstermesi bakımından da sevindirici olmuştur.

Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti,
"Dil seni sevmeyeni sevmede
lezzet mi olur".
Güfte: Mehmet Sâdi Bey
Beste: Lavtacı Civan Ağa
Makam: Nihâvend

Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti,
"Meyhâne mi bu bezm-i
tarabhâne-i cem mi".
Güfte: Mehmet Sâdi Bey
Beste: Hacı Ârif Bey
Makam: Uşşak

NOTLAR

1 Emre Aracı, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 230.
2 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1955, s. 142
3 Gazimihal, age, s. 144.
4 Gültekin Oransay, "Çoksesli Mûsikî," *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* İstanbul: İletişim Yayınları, 1984, s. 1519.
5 Hafız Yaşar Okur, "Atatürk ve Türk Mûsikîsi'ne Ait Bilinmeyen Hatıralar," *20. Asır Dergisi* 157 (18 Ağustos 1955): 13.
6 Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi,* c. 1, İstanbul: MEB Yayınları, 2000, s. 296.
7 Cavidan Selânik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayınları, 1996, s. 293.
8 Ahmet Say, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1998, s. 278.
9 Burhanettin Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 9, s. 6.
10 Ahmed Adnan Saygun, *Atatürk ve Mûsikî*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, s. 22.
11 Okur, ay.
12 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 2, s. 4.
13 Özalp, age, s. 191.
14 Gazimihal, age, s. 138.
15 Ayşe Kulin, *Bir Tatlı Huzur: Fotoğraflarla Münir Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1996, s. 33.
16 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 5, s. 8.
17 Gazimihal, age, s. 145.
18 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 5, s. 8.
19 Okur, ay.
20 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 10, s. 8.
21 Murat Bardakçı, *Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995, s. 146.
22 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 7, s. 8.
23 Cemal Ünlü, "Yaver, Şu Sevdiğim Şarkıyı Çal," *Atatürk'le Bir Tren Yolculuğu*, STR Yayıncılık, s. 24.
24 Okur, ay.
25 Ünlü, age, s. 39.
26 Okur, ay.
27 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 8, s. 6.
28 Ünlü, age, s. 21.
29 Ünlü, age, s. 27.
30 Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004, s. 186.
31 Cemal Ünlü, "Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti" konulu görüşme (İstanbul, 7 Mayıs 2007).
32 Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yay. İstanbul 1999, s. 15.
33 Bardakçı, age, s. 149.
34 Bardakçı, age, s. 150.
35 Murat Bardakçı, hadisenin anlatıldığı bölümün buradan sonraki sayfasının kayıp olduğu söyler. Refik Fersan'ın Divan-ı Harbe tek başına değil Münir Nurettin Beyle birlikte verildiğini ve beraat ettikten sonra hem Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyetinden hem de askerlikten ayrıldıklarını yazar (Bardakçı, age, s. 150).
36 Nuri Ulusu, *Atatürk'ün Yanıbaşında*, der. M. Kemal Ulusu, İstanbul: Doğan Kitap, 2009, s. 26.
37 Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar," *Türk Mûsikîsi Dergisi* 15, s. 23.
38 Güneş Ayas, *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s. 290.



DARÜLELHAN MECMUASI

GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY

FİİLEN daha önce kurulmuş olup resmî talimatnamesi 1917 yılı başlarında yayınlanan[1] Darülelhan, müzik yaşantımızda hâlâ etkileri hissedilen bir kurumdur. Bu kurumda 100 yıldan fazla bir zaman önce kurgulanan müzik eğitiminin muhtevasına bakılacak olursa –iddialı bir ifade olarak görülebilir ama– hâlen mevcut olan müzik kurumlarından daha kapsayıcı bir bakış açısının yer aldığı fark edilir. Burada talebelerin ilk yıl temel dersleri gördükten sonra ileriki yıllarda tercih yapması esasına dayanan; her tür müzik bilgisini ve pratiğini millî müzik potasında birleştirmeyi hedefleyen bir kurumsal yapı ve eğitim tarzı hedeflenmiştir.[2] Bu modern eğitim anlayışının temelinde yatan hassasiyete işaret etmek amacıyla, müfredat taslağından bir paragrafı alıntılayalım:[3]

Encümen-i Mûsıkî keman, piyano, viyolonsel, alto ve harp denilen âlât-ı mûsıkiyyenin Avrupalılarca kabul edilen [karalanmış kısım: şekil ve metodlarla tahsîl ve mükemmeliyete] [eklenti: ve emsile ve



Türk müzikolojisini başlatan
en önemli müzik adamlarının hocası,
bestekâr Zekâi Dede'nin oğlu
Ahmet Irsoy öğrencileriyle.
Solunda Rauf Yekta Bey ve
Muallim Kazım Bey, sağında
Abdülkadir Töre ve tam önünde de
udi bestekâr Sedat Öztoprak bulunuyor.

eşkâle tevfîkan] kail olduğuna Dârü'l-elhân-ı Osmânî'de âlât-ı mezkûrenin Berlin Konservatuarında kabûl olunan usûl-i [eklenti: vech] ile [eklenti: bir sene müddet] ta'lîm ve terbiyyesine [eklenti: sonra alaturkaya tatbîkine] karar verilmiştir.

Encümen indî muhâkemâta ve bu hususta vâki olacak i'tirâzâta karşı Avrupa keman ve piyanolarının kudret-i azîmesini işhâd ile iktifâ eder.

Darülelhan, yalnızca bir eğitim kurumu değildir. Kurulduğu zaman diliminin özel ve kritik şartları dolayısıyla etkileyici, önemli ve hassas sonuçlar yaratan faaliyetleriyle önem kazanmıştır. Bu kurumda başta *Darülelhan Külliyatı* adıyla bilinen klasik eserler olmak üzere nota fasikülleri, plak kayıtları ve *Anadolu Halk Şarkıları (Chansons Populaires Turques)* başlığıyla yayınlanan türkü derleme defterleri gibi, bugünü bile belirlediğini söyleyebileceğimiz zengin içerikli yayınlar yapılmıştır. Darülelhan'ın özellikle Cumhuriyetin ilanından hemen sonraki yıllarda yeniden yapılandırılarak yoğun bir eğitim programı, konser ve yayın faaliyetiyle Türk müzikolojisine önemli bir kaynak teşkil ettiği tartışmasızdır. Ayrıca çok önemli klasik dinî ve din dışı eserlerin usta müzisyenler kanalıyla notalara ve ses kayıtlarına geçirilerek kalıcılaştırılmış olması, müzik tarihimizde mühim bir dönüm noktasını teşkil eder.

Bu kurum Tanzimattan beri süregelen kültürde köken, millîlik, modernleşme ve benzeri yoğun tartışma ve ayrışmaların cereyan ettiği odaklardan biri hâline gelmiş, Tanzimatın etkilerinden nasibini almıştır.

Doğu-Batı ekseninde süren bu tartışmalı ortamın merkezinde, II. Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı şartlarında kurulmuş olan Darülbedayi ve Darülelhan, aslında bu ikilik içinde deyim yerindeyse yerli müziği gözetmek amacını güden kurumlardır. Hatta bu kurumların amacını, bugün sevilen deyimle bir 'sentez' çabası olarak okumak da mümkündür. Dönemin önemli bestekârları, hocaları, icracıları ve müziğe yakın ilgi duyan devlet adamları, kurumu ciddiyetle sahiplenmiş ve zor koşullarda mümkün olduğunca yaşatmaya çalışmışlardır.

Ancak 1926 yılında, ortak bir müfredat hazırlanıp yayınlanmış[4] ve Anadolu'ya derleme-tetkik seyahatine çıkılmışken, aceleyle uygulamaya konmuş olan Türk müziği eğitiminin yasaklanması kararının, rüzgarı aniden ters yöne çevirdiğini görürüz. Bu müfredat kitapçığında yer alan programlara bakıldığında seviyenin ne kadar yüksek olduğu fark edilir. Örneğin, "Şark Musikisi Şubesi" 3. sınıfında verilen derslerden yalnızca biri olan "Türk Musikisi Nazariyatı" dersinin içeriği bile eğitimin ne kadar güçlü olduğunu kanıtlar niteliktedir:

Türk Musikisi Nağmelerinin İstihrac ve Te'lifi

Musikide İka'

Bestekârlık

Ülkemizin en eski resmî müzik okulu olan Darülelhan'ın kurumsal yapısının detayları çok yerde yazılıp söylendi; tekrara düşmeden hızlıca günümüze gelirsek, kurum önce İstanbul Konservatuvarı, sonra da İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alarak uzun yıllar eğitim vermeye devam etmiş, 1986 yılında da İstanbul Üniversitesine devredilmiştir. Burada altını çizmemiz gereken esas husus şudur: 1940'lı yıllarda sadece Türk müziği nazariyatının yarı zamanlı olarak başlatılabildiği bu kurumda, İstanbul Üniversitesine geçişten sonra da uzun yıllar diğer bölümlere tanınan haklar Türk müziğine tanınmamıştır. Oysa 1975'te Kültür Bakanlığına bağlı olarak açılan ilk Türk Müziği Devlet Konservatuvarının (bugün İTÜ TMDK) kurucuları ve neredeyse bütün eğitici kadrosu, yarı zamanlı olsalar da köklü eğitimden geçen müzisyenlerden oluşturulmuştur.

Bu en eski konservatuvarda geleneksel müziğin lisans düzeyinde öğretilmeye başlaması ancak 2012-2013 öğretim yılında Müzikoloji Bölümüne bağlı bir Osmanlı Dönemi Karşılaştırmalı Müzik Lisans Programı açılmasıyla mümkün olabilmiştir.[5] Bu programla eş zamanlı olarak kurulan ve Darülelhan'ın tarihî misyonuna sahip çıkarak kurumsal devamlılığını tesis etmek amacıyla sesli-basılı yayınlar, ses kayıtları-dijitalizasyon gibi faaliyetlere girişen Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin (OMAR) yaptığı en anlamlı işlerden biri '92 yıl sonra, kaldığı yerden' ifadesiyle hizmete sunulan *Darülelhan Mecmuası*'dır. Darülelhan'ın kuruluşunun 100. yıldönümü münasebeti ile Aya İrini Konser Salonunda yapılan büyük bir etkinlikle tanıtılan derginin yayınlanması, bir kültür hizmetidir. Dergi hakemli olmasa da her sayıda, yazılar hakkında bilimsel danışmanların onayına başvurulmaktadır.

Dergiye ülkemizin her yerinden ciddi talep vardır. Müzik alanının dışından çok önemli akademisyen ve aydınla-

Darülelhan Mecmuası 1. sayısı.



Darülelhan Mecmuası 3. sayısı.



Darülelhan Mecmuası 7. sayısı.



rın gönderdiği yazıların sayısı giderek artmaktadır.

Mevcut sayıların giriş yazılarından alıntılarla devam edelim ve buralardan yansıyan duyguları doğrudan nakledelim:

8. SAYI "GİRİŞ" YAZISINDAN

İÜ OMAR'ın kuruluşunun bâis-i vücudu, sebeb-i feyzi olan Darülelhan'ın 7 sayı yayımlanabilmiş olan efsane dergisi Darülelhan Mecmuası, *elinizdeki 8. sayı ile 92 yıl sonra, kaldığı yerden devam ediyor. Bu dergi, bu yıl 100. kuruluş yıldönümünü kutladığımız, ülkemizin ilk resmî musiki kurumu olan Darülelhan tarafından 1924 yılının 1 Şubat'ında yayımlanmaya başlamıştır. "Dârü'l-elhân Hey'et-i Tedrîsiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir" ibaresi ile çıkan mecmua, ilk sayıdan sonra düzensiz tarihlerde toplam 7 sayı yayımlanabilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra, müzik eğitiminin daha düzenli bir yola konması amacıyla yeniden yapılandırılan Darülelhan, Maarif Vekâletinden ayrılıp İstanbul Valiliğine bağlanmış, Musiki Encümeni lağvedilmiş ve Batı müziği derslerinin ilavesiyle okul yeniden yapılandırılmıştır. Kurum, her iki şubede en ünlü ve usta müzisyenlerin yer aldığı, ortak konserlerin verildiği, İstanbul halkının ve devlet erkânının destek vererek sahiplendiği bir şekle dönüşmüş ve* Darülelhan Mecmuası*'nı yayımlamaya başlamıştır. Bünyesinde farklı müzik şubelerini bir arada barındırırken genel "doğu-batı" ikileminin etkisinin giderek artmasıyla, kurum içinde Türk musikisi eğitiminin yasaklanmasına kadar gidecek bir süreç yaşanmış ve dergi de bu çekişmeden nasibini almıştır.*

Dergilerin ön yüzlerinde, içindeki yazıların listesi verilmiş, ayrıca her sayının sonunda "Dârü'l-elhân Şu'ûnu" başlığıyla kurumda yapılan faaliyetler, verilen konserler zikredilmiştir.

OMAR da bundan sonraki sayılarda, müzikolojinin ve müzik kültürünün farklı noktalarına yoğunlaşan, değişik disiplinlerin katkısıyla yazılarak müzikbilimine sunulan bir içerikte olacak ve derginin sonuna benzer bir özeti ekleyecektir. Bugünleri de görmenin huzuruyla, dergimizi müzik çevrelerine sunuyoruz.

9. SAYI "GİRİŞ" YAZISINDAN

2017 baharında, ilk bakışta bir hayli abartılı gelebilecek bir fikr-i takiple 92 yıl sonra Darülelhan Mecmuası, *8. sayısı ile yeniden okuyucu huzuruna çıkmıştı. Yanı sıra, kurumun Anadolu derlemeleri ve taş plak kayıtlarını da dijitalize edip dinleyiciye açtığımız bu sürecin, OMAR'ın gerçek işlevinin tescili anlamını taşıdığını düşünerek ve araya giren zamana rağmen bu vazifeyi yerine getirmiş olmanın tarifsiz gururunu duyarak deyim yerindeyse "yenilendik." Şimdi de 9. sayıyla huzurunuzdayız. Bu zaman zarfında şaşırtıcı bir biçimde, alttan alta sanki böyle bir eksikliğin tamiri bekleniyormuş gibi oldukça yüksek talep ve takdirle karşılandı mecmuamız. Hem de her kesimden, birçok farklı şehirden öylesine duygusal ve yapıcı tepkiler geldi ki bu geri dönüşler müzik meselemizin sosyal boyutunun sanılanın çok üstünde bir yerlerde seyrettiğini hatırlattı bizlere. Kim bilir, belki bu yazıları da gün gelip yayımlamayı akıl eden yeni kuşaklar yetişir.*

Tekerrürün böylesine razıyız.

Aslında, kurulduğu zamanlarda da –üstelik bu topraklar savaş ve işgalin zorluklarıyla malulken- Darülelhan ve mecmuası konusunda toplumda oluşan duyarlılık, sadece İstanbul merkezli değildir. Örneğin Mehmet Baha Bey, 1919'da Bursa'da yayımlanan Âlem-i Mûsikî *dergisinde bu kurumun teşekkülü, müfredatı ve devamlılığı konularındaki tereddütlerini dile getiren yazılar neşretmiştir. Kayseri'den Saffet Örfî Bey'in* Millî Mecmua*'ya gönderdiği, 1924'te yayımlanan "Mûsikî ve Hayat" başlıklı yazısında ise daha derin ve şaşırtıcı bir ilgi sezilir.*

Burada bahsedilen yazıdan, *Darülelhan Mecmuası*'nın çıkarılacağını öğrenen Örfî'nin derginin önemine dair samimi heyecanı yansımaktadır:

Bugünkü Dârü'l-elhân işte böyle kendimize ait, olduğu gibi bir hayat ihtiyacından doğmuştur. O, doğan milli hayat zevkinin tekâif edeceği ilk istasyondur; şu halde bu zevke cevap vermeye, onu hedefe doğru idare etmeye mecburdur, vazifesi budur. (...) Dârü'l-elhân'ın mecmuası ve kendisi bize işte bu mûsikî hakikatini ve şahsiyetini anlatacak, bulduracaktır; dünyanın ve kendimizin gidişine göre vazifesi, hedefi bu olmalıdır sanırım.[6]

10. SAYI "GİRİŞ" YAZISINDAN

Mecmuamızın biraz gecikerek çıkardığımız bu sayısı, bir yılı aşkın süredir inceden inceye alt yapısını oluşturmaya çalıştığımız Tarihi Türk Müziği Araştırmaları ve Multimedya Arşivi (OMARŞİV) projesinin ilk aşamada erişime açılmasına tesadüf ediyor. İcrayı ihmal etmeden, onu belge ve araştırmayla irtibatlandırmaya özen gösterdiğimiz OMAR'ın iç işleyişi, bugüne dek yaptığımız konser, seminer ve çeşitli vasıflardaki yayınlardan başka bir faaliyeti de bugüne taşıdı. Uzun müddettir taranan belgelerden bir bölümü, döneminin yayınlarıyla da mümkün olduğunca ilişkilendirilerek bir "arama ve karşılaştırma" portalı formatında erişime

Darülelhan Mecmuası 8. sayısı.



Darülelhan Mecmuası 9. sayısı.



Darülelhan Mecmuası 11. sayısı.



açılıyor. İlk aşamada, görece yakın bir dönemin popüler matbu notaları olan, Şamlı İskender'in Müntehabât *nota koleksiyonu çeşitli kriterlerle aranabilecek şekilde sisteme girildi, ayrıca kaydı olmayan bazı eserler stüdyoda seslendirilerek eklendi.*

11. SAYI "GİRİŞ" YAZISINDAN

OMAR, geçmişi bugüne bağlayan ortak bir hafıza oluşumunu sağlayıp bunu kâğıt üzerine aksettirmeye gönüllü oldu. Bu yolla, Üniversitemizde Darülelhan'ın kuruluş ayarlarına geri dönülerek hem geleneksel müzik eğitimi hem de bu alanın iç bilgisini geleceğe taşımanın önü de hızla açıldı. Bu bağlamda, ülkemizin yaşayan duayen müzikçilerinden Nevzat Atlığ hocamızın ses arşivini, geçmişten bugüne ilintili olduğu onca kurum içinden, mezunu olduğu İstanbul Üniversitesine, OMAR'a bağışlamasını hemen burada zikretmeliyiz. Ayrıca yayıncılık-arşiv-koleksiyon dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olan merhum Ethem Ruhi Üngör'ün kütüphane-arşivinin OMAR'a kazandırılıp bu çatı altında çalışılacak olması da başlı başına önem arz ediyor. Bu sayıda bu arşivin ve alınışının serencamını okuyacaksınız. Arşiv, belge, yayın gibi kalıcı ve temel konulardaki desteği için İÜ yönetimine şükranlarımızı sunmak isteriz; bu duyarlılık OMAR'ın devamlılığı ve üretkenliği açısından çok hayati. Biz de müziğimiz için sistemli, disiplinli ve daha da önemlisi güvenilir bir kurumsal belge-ses ortamı yaratmak adına çalışıyor, Darülelhan Mecmuası*'nın da bu bütünlük içinde önemli bir yer tuttuğuna, tutacağına inanıyoruz.*

Bu tasavvurların, temennilerin üzerine ne denebilir ki.

Alınan yol hakkında biraz daha detay vermek amacıyla Ocak 2019 tarihinde kamunun erişimine açılan ve OMAR'ın temel kuruluş hedefini teşkil eden Osmanlı-Türk Müzik Birikimi Multimedya Arşivinden (OMARŞİV)[7] de söz etmek gerekir. Bu mukayeseli arama portalı "Geçmişten günümüze Osmanlı Dönemi Müzik Repertuarını tek tek eser bazında bir araya getirmek ve eserlerle ilgili bulunabilecek her tür kaynağı ihtiva eden sürdürülebilir bir arşiv oluşturmak" amacıyla hayata geçirilmiştir. Hazırlanan bu müzik envanteri kanalıyla, İÜ OMAR bünyesinde Osmanlı müzik tarihinin eser birikimi saptanmış olacaktır. Ayrıca bu projeyle, Merkez bünyesinde yapılan müzikoloji çalışmaları yoluyla Türk musikisinin günümüzdeki standartlaşmış yazım ve icra biçimlerinin geçmişteki nüanslarına da ulaşılarak mukayese imkanı sağlanacak; böylece farklı icra kanallarının ve müzik üretim ortamlarının Osmanlı müzik repertuvarına yaptığı katkıların izini sürmek mümkün olacaktır. Bütün bu çalışmalar doğrultusunda elde edilecek birikimle Osmanlı kültür, sanat ve özellikle müzik tarihi için güvenilir bir arşiv oluşturulmakta; oluşturulan bu arşivin araştırmacı, müzikolog ve sanatçıların kullanımına açılması sağlanmaktadır.

Bugünden bakarak bir genel muhasebe yapılırsa görülecektir ki, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren geçmişe nazaran sayıları artan Türk müziği konservatuvarları kanalıyla yerli musikiyi öğrenen gençler yetişmiş, çeşitli seslendirme topluluklarının da artmasıyla, günümüzde geniş ölçüde Türk musikisi kadroları oluşmuştur. Ancak müzik türlerinin hâlâ farklı kurumlarda öğretilmeye çalışılmasının, bu farklılığın ayrımcılığa dönüşmesine, etkileşmeyen ve bilgi alışverişi yapmayan bir zihniyeti beslemesine ve sonuçta adına 'piyasa' denilen gündelik müzik kültürüne hizmet etmesine yaradığı unutulmamalıdır.

Bu nedenle İstanbul Üniversitesi, yukarıda paylaştığımız çalışmalar yoluyla, ülkemizde ayrı çatılar altında öğretilen müzik türlerinin bir arada okutulduğu millî bir modelin oluşturulması imkanını yakalamıştır diyebiliriz. Bu durumun, aradan geçen zamanla toplumsal hafıza ve sanat algısının uğradığı zararın telafisine yarayacağını söylemek fazla hayalcilik olabilir; ama yanlıştan dönüldüğü ortadadır.

Hayaller, emeller iyi ki var, diyerek noktalıyoruz. Z

NOTLAR

1 "Mûsıkî Encümeni Dâru'l-elhân Talimatnâmesi ile Dâru'l-elhân Programı," *Takvîm-i Vekâyi* 2764, (29 Rebîülevvel 1335); ayrıca "Mûsıkî Encümeni Dâru'l-elhân Teşkili," *Millî Tâlim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası* 2 (1333): 79-80.

2 Talimatnamede İkinci Fasıl Madde 9'da kurumun amacı şu şekilde tarif edilmiştir: "(Dâru'l-Elhân) dört sınıflı bir mekteb olup programı mucibince tedrisatta bulunacak ve tarihşinas, mûsıkî nazariyâtına vâkıf ve beste tanzîmine muktedir ve hakiki san'atkâr nâmını ihrâza şâyeste muallim ve muallime yetiştirecektir."

3 Ali Rıfat Bey'in el yazısıdır.

4 1917 talimatnamesi yeni harflere çevrildiği hâlde az bilinen ve çevrilmemiş olan 1926 yılı yayınından bu talimatnamenin pratikte uygulanamadığı anlaşılmaktadır: *Darülelhan Ders Müfredat Programı*, Şehzadebaşı: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1926.

5 Bu konudaki detaylar için bkz. Gönül Paçacı, "Yaşarken Tarihi Hissetmek," *1453 Dergisi* 14 (2012): 26-31; "İstanbul Üniversitesi'nde Osmanlı Dönemi Müziği Eğitimi Başlıyor" https://www.youtube.com/watch?v=SXv3vX7oKdo; Gönül Paçacı Tunçay, "Türkiye: Kültür ve Medeniyet, Musiki," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 41, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 582-585; Gönül Paçacı Tunçay, "Müzikte Yasak Olur mu?" *Mete Tunçay'a Armağan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 651-675.

6 Safvet Örfî, "Musiki ve Hayat," *Millî Mecmua* I/1 (10 Nisan 1340): 182-183.

7 http://omarsiv.istanbul.edu.tr/



İSTANBUL MÜZİĞİ

ERSU PEKİN

Cemil Bey; tanburu elinde, kemençesi masanın üstünde.
Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü
Nuri Duyguer Arşivi.

BİZİM kuşak *"İstanbul müziği"* sözünü ilk kez Niyazi Sayın'dan duydu galiba. O da Mesud Cemil'den işittiğini söylüyor. Mesud Cemil Bey, babası hakkında yazdığı *Tanburî Cemil'in Hayatı* başlıklı kitabında uzun bir yer ayırdığı, Cemil'in hamisi Ferik Yanyalı Mustafa Paşa'nın oğlu, Cemil'in gençlik arkadaşı ve hayranı Mahmut Demirhan'dan aldığı bir mektupta söz eder bundan:

... bizimki ne Türk musikisi, ne şark musikisi, ne de hududu ve mefhumesi içine dergâh, Enderun ve meyhane giren Osmanlı musikisidir. Bu benim görüşümle ve ihtisasımla ancak "İstanbul musikisidir"; kökleri ve unsurları ile melodilerini bu güzel şehrin, cennetpâre İstanbul'un o emsalsiz şafaklarından, mehtaplarından, tulû ve guruplarından ve her tarafı saran aşk ve zarafet tecelliyatından alıp bizi esirî bir istiğrak içinde bayıltan bir musikidir ki bunu da halkeden büyük Tanburi Cemil'dir.[1]

Bu yaklaşım, bir efsane yaratma eğilimi taşıyorsa da, elbette önemli bir iddiayı da ortaya atıyor. Bütün bir tarihi, bütün bir müzik kültürünü bir kişiye bağlayan böyle bir iddiayı görmezden gelmek onu hafife almak olur. Bunun bir benzeri, şiirde Yahya Kemal'in İstanbul sevgisinde görülür. Yahya Kemal, İstanbul üstüne bir "şiir kurar"; İstanbul'a aşkını anlatacak şey şiirdir ancak. Demirhan'ın hayranlık dolu bir aşkla yansıttığı bu şiirsel anlatıma "İstanbul müziğini gerçekten Cemil temsil eder mi?" diye bir soruyla bakmak istiyorum.

Birkaç parametre üzerinde durabiliriz. İlk olarak "müzisyen": "Müzisyen" diye tek tek bireylerden değil, bir karakterden, bir meslekten, bir sanatçı kategorisinden söz ediyorum. Osmanlı kültüründe müzik yazılan değil, icrayla var olan, hocadan çırağa meşk ederek geçen, hem kişisel hem de toplumsal belleğe teslim edilmiş bir sanat alanıdır. Bunun doğal sonucu unutulmak, farklılaştırılmak, değiştirilmektir. Bir eser, her icra edilişinde bir kez daha aynısı yapılamayacak biçimde yeniden yaratılmış olur bu yolla. Nota gibi bir başka mecrada temsil edilmeyen eser, böylece her zaman kendisi olarak hayatını sürdürecektir —eğer gözden düşüp unutulmazsa. Eserin değişmeden yinelenmesi söz konusu değildir. Bu değişimi gerçekleştiren "müzisyen"den başkası değildir. İcrada eseri her müzisyen değiştirir, ama değişimin hem diğer müzisyenlerce hem de toplumca benimsenmesi zorunludur. Bunu yapabilecek yeteneğe, yaratıcı güce sahip müzisyeni *yaratıcı icracı* diye nitelemek isterim. *Yaratıcı icracı*lar arasında sesini duyabildiklerimizin en eskilerinden biridir Tanburi Cemil. Ses kaydının yapılabildiği, bu kayıtların yayılabildiği bir dönemde yaşadığı için şanslıdır Cemil Bey. Biz de Cemil Bey'i dinleyebildiğimiz için şanslı olmalıyız. Ama Tanburi Cemil Bey gibi müziği kendi yeteneği ve bu yeteneğin imkan sağladığı müzik anlayışıyla ortaya koyduğu, özellikle, tanbur ve kemençe icraları yalnız sazendeleri değil, neredeyse İstanbul'daki bütün 20. yüzyıl müzik evrenini etkisi altına almış, sanki bütün bir Osmanlı müzik tarihindeki icralar bu üslupla yapılmış gibi gerçek olma olanağı bulunmayan bir yanılgıya yol açmıştır.

İkinci parametre "meclis": Osmanlı toplumunda halka açık konserler olmadığına göre, bir *yaratıcı icracı*'yı toplum nasıl dinleyecekti? Osmanlı zurafası sohbet edip, şiir söyleyip, müzik icra ettiği meclislerde bir araya gelirdi. Patrimonyal bir yapıya sahip Osmanlı toplumunda model padişah meclisleriydi. İster padişahın, ister yüksek bir devlet görevlisinin, ister bir şairin veya sıradan bir kişinin meclisi ya da Anadolu'da bir kentteki yaran meclisi olsun, içerik ve biçim bakımlarından neredeyse birbirlerinin aynıdır. Katılanlara özel, mahrem toplantılardır bunlar. Bu toplantıların ana karakterini birlikte zaman geçirmek, aynı şeyden birlikte zevk almak, böylece birlikte "hal olmak" diye özetleyebilirim. Amaç vecde varmak ise bunu gerçekleştirecek araçlardır aşk, içki, şiir, müzik ve dans. Meclis yapısını Hollandalı tarihçi Johan Huizinga'nın, *homo ludens* adını verdiği kültür yaratıcı bir paradigma olarak geliştirdiği *oyun kuramı* üzerinden açıklayabiliriz.[2] Oyunlar bir mekânda ve bir zamanda oynanıyorlar. Belli bir alanı ve belli bir zamanı var oyunun. Oyuncular yalnızca bu alanda ve oyun süresince olmak üzere gerçek kimliklerini bırakarak katılıyorlar oyuna. Gerçeklik, artık bu süre içinde bu alanda olup bitenlerdir ve bunların geçici olduğunun bilincindedir katılanlar. Buradaki gerçeklik katılanları yükseltmeli, ortak bir "gönül birliği"ne ulaştırmalıdır. Bir süre sonra oyun biter, her şey sona erer, ama deneyimlenen vecd hali, yükseliş ve arınma sizi içine almıştır. Bunu sağlayan, Aristo'nun *katharsis* kavramında içeriğini bulan belli bir estetik çerçevesinde sanata dönüşmesidir meclisin.[3] "Müzisyen" kendini bu meclis için, meclis de müzisyeni kendisi için yeniden var eder. Müzik orada değişir.

Müzik söz konusu olunca, bir mecliste iki grubun varlığını görmek zorunludur: Söyleyenler ve dinleyenler. Söyleyensiz bir dinleyici olamaz doğal olarak, dinleyicinin yolunu çizen söyleyendir. İkisi de meclisin bileşenidir. Ne müzisyen "konser sanatçısı", ne de dinleyici "konser izleyicisi"dir; ne de bu ikisini seyreden bir "seyirci" vardır ortada. Meclisi var eden katılımcılarıdır. Bunun, Nietzsche'nin "ideal seyirci"siyle[4] Umberto Eco'nun, yazarın niyetini tam olarak anlayan "ideal okur" kavramına atıfla *ideal dinleyici* olduğunu söylemek gerekir.[5] Dinleyici, meclis bütünü içinde müziğin estetiğini yaratan icracının yanında, ona cevap veren iki parçasından biridir.



Tanburi Cemil Beyin Beyati Araban Taksimi taş plağı.[QR]



Mesud Cemil.

Üçüncü parametre "üslup": Eser ancak her seferinde icrayla yeniden yaratılarak hayat bulduğuna göre, *yaratıcı icracı*nın dinleyen tarafından onaylanmış estetiği kendi çağının üslubunu belirleyicidir. Bu hem hanende hem de sazende için böyledir. Osmanlı müziğinde zaman içinde pek çok çalgı kullanılmış, bunların bir bölümü zamanın estetiğine ayak uyduramayıp yok olmuş, yenileri gelmiş, kimileri gelişerek istenen tınıya kavuşmuşlardır. Çalgının anlamı nesnesinden çok onu çalış biçimindedir. Üslubu ortaya çıkaran çalgıyı çalan kişinin yaratıcı dehasından başka bir şey değildir.

Cemil Bey'in sazı tanbur İstanbul'da gelişmiş bir çalgı. 17. yüzyıldan bu yana giderek teknesi büyümüş, derinleşmiş, bağadan yapılmış sert mızrabıyla çalınarak kendine özgü "enînli tanînli"[6] bir sada edinmiştir. Bu gelişme kendiliğinden olmadı tabii ki. Bir yandan tanburiler, öte yandan çalgı yapımcıları ve beri yandan çağın gelişen estetik anlayışı tanburu İstanbullu zurafanın zevkine karşılık verecek bir yapıya kavuşturdular. Tanburi Cemil'in tanburlarından bu yana bu çalgının gelişimi sürmektedir. Tanburun bugüne dek süregelen evrimi İstanbul'da, İstanbullularca sağlandı. Bunun için İstanbullu bir çalgıdır tanbur.

Mahmut Demirhan'ın, Tanburi Cemil Bey'i bütün bir İstanbul müziğini temsil eden bir sazende olarak göstermesi, yalnızca tanbur çalmasından ya da İstanbul'un büyüleyiciliğinin esiri olup içine dalmaktan çok İstanbullu müzisyenin, Cemil gibi *yaratıcı icracı*ların ve onların içinde yaşadıkları kültürün sonucudur. Eğer bir İstanbul müziğinden söz edeceksek, bu, Cemil'in yaptığı gibi, III. Selim'in müziğini de, apokries şenliklerindeki dansları da, çingene çalgıcıyı da kendi üslubunun içinde kaynaştırarak icraya "modern" bir estetik getirmekle mümkün olabilir. Z

NOTLAR

1 Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı* (Ankara: [Sakarya Basımevi], 1947): 87.

2 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Ayrıntı, 2013).

3 Sanat-estetik alanında zihin açıcı bir sözcük olarak *katharsis* kavramı için bkz. Aristoteles, *Poetika. Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Rifat (İstanbul: Can Yayınları, 2007): 32.

4 Friedrich Nietzche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013): 44-51.

5 "Niyet", "örnek okuyucu", "ideal okuyucu" kavramları için Umberto Eco'nun şu kitaplarına bkz. *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2011); *Genç Bir Romancının İtirafları*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011); *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay (İstanbul Can Yayınları, 2011).

6 "Enînli tanînli" deyişi Melih Özaltıner'e aittir. Bkz. Melih Özaltıner, "Tanbur yapımı üzerine notlar", yayına hazırlayan Bülent Aksoy, *Musikişinas* 3 (Bahar 99): 41-50.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Müzik bir dildir: her kültürün kendi
mantığıyla konuştuğu bir sanat dili.
Değer ölçüleri güzel-çirkin, akıcı-zorlama,
aslî-özenti, klâsik-modern, akademik-folklorik,
samimî-ticarî vb. nitelik birimleridir. ..
Bırakın evrenseli, aynı toplum içinde dahi
bütün insanların aynı tür müziği aynı oranda
anlayarak dinlemeleri mümkün müdür?
Türk köylüsü Dede Efendi'den anlamaz da,
Fransız köylüsü Rameau'dan, Bavyera çobanı
Haydn'dan çok mu anlar? .. Ancak,
kendi toplumlarından başka toplumlarca da
zevkle dinlenebilecek nitelikte müzik eserleri
vermiş olan dâhi besteciler vardır;
bu da hem Batı için geçerlidir, hem Doğu için.
Yani "evrensel"le ne denmek isteniyorsa,
işte o şu veya bu müzik değil, ancak
şu bestecinin şu eseri gibi spesifik
örnekler olabilir.

Cinuçen Tanrıkorur

Millî Kültür, 67. sayı



İSTANBUL KEMENÇESİ VE TANBURİ CEMİL BEY

DERYA TÜRKAN

Vasilaki Efendi.





Aleko Bacanos.

FARSÇADA yay anlamına gelen 'keman' kelimesinden türemiş 'kemençe,' Anadolu'da bize Orta Asya'dan miras rebap ve kabak kemane gibi enstrümanlara da verilen genel bir isimdir. Ayrıca Karadeniz bölgesinde icra edilen Karadeniz kemençesi (Pontus kemençesi), horon gibi bölgesel oyunların müziklerine eşlik eder. Özellikle Pontuslu Rumların icra ettikleri bir saz olan Karadeniz kemençesi, mübadele sonrası Yunanistan'a giden Rumlar tarafından hâlâ oyunlarda icra edilir. Anadolu topraklarındaki bir başka kemençe ise Kastamonu ve civarında mahallî çalgı olarak icra edilen, çalma tekniği ve yapısal olarak İstanbul kemençesine benzeyen, Kastamonu kemençesi ya da diğer adıyla tırnak kemençedir. Fakat bu yazıda bahsedeceğim kemençe, İstanbul'un nadide enstrümanlarından olan İstanbul kemençesi...

Tamamıyla İstanbul'a has üslubu, tınısı ve icra özelliği ile kendine özel bir yer bulan bu enstrümanın çalım tekniği zor olsa da dinleyene verdiği his, müziğe göre değişkenlik gösterir. Aynı saz, adeta insan tabiatı gibi neşe ve hüznü dinleyene hissettirir ve onu farklı düşüncelere götürür. Belki de İstanbul kemençesi, insan sesine en yakın enstrüman olmasa da insan tabiatına en çok benzeyen enstrümanların başında gelir. Yarım armudi yapısı, akort yapmaya yarayan üç uzun burgusu, kapak tahtasındaki göz büyüklüğünde iki deliği, üç tane teli ve bu tellerin keman ailesinin aksine eşit olmayışı ile ilk görüşte bizi şaşırtır ve hatta "Bu aletten böyle büyük ses nasıl çıkıyor?" diye hayrete düşürür. Kucakta çalınan ve akort burgularının göğse dayanması suretiyle dengede duran İstanbul kemençesinin belki de en önemli özelliği tırnakla çalınıyor olmasıdır. Hindistan ve Pakistan'da kullanılan *sarangi* ve *sarinda* adlı enstrümanlar da tırnakla çalınır; fakat Asya'da tırnakla çalınan başka bir enstrüman yoktur.

İstanbul kemençesi, Orta Çağ'da Avrupa'da kullanılan *fidel*e benzese de şekli ve çalım tarzı ile geldiği yer Girit adasıdır. İstanbul'a gelmesi ve özellikle İstanbul halk kültürüne dâhil olması Bizans dönemindedir. Farsî bilgin İbn Hurdâzbih, yazdığı kitapta Bizans müzik enstrümanları arasında *lyra*dan yani kemençeden de bahseder. Ayrıca Bizans ticaret yollarıyla Avrupa'ya açılan bu saz orada *rebec* olarak anılır.

İstanbul ile yepyeni bir çağa geçiş yapan Osmanlı Devletinin sultanları, müzik sanatına son derece meraklı olsalar da ve müziğe destek verseler de İstanbul kemençesi ancak 19. yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı Sarayına girmiştir. İnce saz ve kaba saz diye adlandırılan iki farklı müzik kümesi, İstanbul'un müzik kültürüne farklı yönlerden hizmet etmiş ve kayıt tarihinin başlaması ile bize muhteşem bir repertuvar sunmuştur. İstanbul kemençesi, kaba saz takımlarında yani İstanbul'un halk müziği repertuvarını

Tanburi Cemil Bey İstanbul kemençesini sanki bir orkestra gibi icra etmiş ve sonraki bütün müzisyenleri etkilemiştir.

icra eden gruplarda yer almış, adeta bu kümeyi tek başına lider gibi idare etmiş ve ona yön vermiştir. Kaba saz takımı tabiri, ekseriya çalgılı kahveler, tavernalar ve kır kahvelerinde icra eden gruplar için kullanılır. Bu gruplar, İstanbullu Rum ve Ermeni müzisyenlerden oluşurdu. Bunlar arasında müziğimizin en değerli saz üstatlarından ve bestecilerinden Kemençeci Vasilaki, Kemani Tatyos Efendi, Kemençeci Nikolaki, Udi Arşak (Çömlekçiyan), Ağyazar Efendi gibi müzisyenler sayılabilir.

Kemençeci Vasilaki, İstanbul kemençesinde büyük bir üstat ve bir ekol olarak kabul edilebilir. Bu ekol, öğrencisi Tanburi Cemil Beye kadar İstanbul müziğini etkilemiştir. Özellikle kaba saz fasıllarında Vasilaki'yi dinlemek, bir büyük fasla değer addedilirdi. Vasilaki'nin iki önemli öğrencisi vardı: biri Kemençeci Anastas, diğeri de büyük üstat Tanburi Cemil Bey.

Maalesef Vasilaki üstadın elimizde ona ait olduğu düşünülen sadece iki taksimi bulunuyor. Bu kayıtlar, kalite açısından temiz olmasalar da bizim için büyük birer hazine hükmündedirler.

Anastas, ustası Vasilaki'ye benzediği tahmin edilen kıvrak ve melodik müzikal hareketleri ve yayı kullanma becerisi için "İstanbul halk müziğinde köçekçe, tavşanca, kasap havası, sirto ve longa gibi formlar ciddi ritmik özellikler gösterir" derken yüksek müzik kabiliyetini dile getirmiş olmaktadır.

Vasilaki'nin tavrını devam ettiren kemençeciler, aslında eskiden gelen İstanbul kaba saz tavrını da sürdürmüş oldular. Bu ekolün en önemli temsilcileri Aleko Bacanos, Sotiri, Lambros ve Paraşko Leondaridis Kardeşlerdir.

Hocası Vasilaki'ye büyük saygı duyan Cemil Bey, onun ne büyük bir müzisyen olduğunu birçok defa bulunduğu meclislerde dile getirmekle kalmamış, Vasilaki'nin bulunduğu meclislerde kemençeye el sürmemiş, sadece tanbur icra etmiştir. Pek fazla konuşmayan Vasilaki de son derece neşeli olduğu gözlenen bir mecliste parlak öğrencisi Tanburi Cemil Beyi övgü ile takdim etmiş ve yeni ekolün ondan geleceğini ilan etmiştir.

Tanburi Cemil Bey, musiki tarihimizin göz bebeği olarak bilinir ve evet, hocası Vasilaki bu büyük müzisyeni fark edip ona adeta yol vermiştir. Cemil Bey, bu küçük enstrümanı sanki bir orkestra gibi icra etmiş ve bu şekilde ileriki yüzyıllara büyük bir miras bırakmıştır. İstanbul kemençesinin bütün zorluklarını dinleyiciye sanki son derece basitmiş gibi hissettirmiş ve başka âlemlere yelken açtıran bir icra ile kendinden sonraki bütün müzisyenleri etkilemiştir. İstanbul kemençesi, Cemil Bey icrası ile Sarayda kabul görmüş, o güne kadar icra edilmediği İstanbul müziği mecralarına girmiş, hatta dinî musiki icrasında kullanılmıştır.

Müziğimizin büyük şansı Cemil Bey, kayıt tarihinin en değerli plaklarını Blumenthal Kardeşler sayesinde doldurmuş ve müziğimiz kemençe icrası sayesinde bambaşka yerlere doğru evrilmiştir. Bu kayıtlarda kemençenin yay tekniğini ve müzikal cümlelerinin hangi pozisyon ve hareketlerle yapıldığını duyan müzisyenler, hâlâ bu kayıtları hayretle dinleyip kendilerine hoca kabul ettikleri Cemil Beyin önünde saygıyla eğilirler.

İstanbul halk müziği repertuvarını çok iyi bilen Cemil Bey, bir yandan halk müziği ürünlerini üslubuna uygun olarak icra ederken bir yandan da klasik makam ve eserleri, etkilendiği Hafız okuyuş tavrıyla sazına yansıtmış, yepyeni bir tavır yaratmıştır. Hayatının birçok safhası zorluklarla geçen Cemil Bey maalesef erken yaşta vefat etmiş ve bizlere bu millet var oldukça yetecek sayıda ve değerde eser ve kayıt bırakmıştır. Bu eserler, milletimiz için Ayasofya veya Süleymaniye gibi değerli birer hazinedir.

İstanbul kemençesinin Cemil Beyden sonraki en önde gelen icracıları Kemal Niyazi Seyhun, Ruşen Ferit Kam, Fahire Fersan, Haluk Recai (Haldun Menemencioğlu), Cüneyt Orhon ve İhsan Özgen'dir. Özellikle Fahire Fersan, eşi Refik Fersan ile Cemil Beyin bizzat öğrencisi olmuşlar, teknik ve musiki bilgisi olarak çok önemli şeyler öğrenmişler, bunları da yaptıkları kayıtlarla ileriye taşımışlardır. İhsan Özgen ise bu özel kemençe tavrını öğrenciler yetiştirerek devam ettirmiş, aynı zamanda modern bir hâle getirip günümüz müziği ve dünya müziği ile birleştirip dünyada tanınmasında büyük rol oynamıştır. İhsan Özgen ayrıca daha önce denenmemiş ve özellikle Batı dünyasında bilinmeyen bu esrarengiz sesi Avrupa'ya duyurup klasik Avrupa müziği, caz ve modern müzikle buluşturmuş, bestecilere yeni bir ilham vermiştir. Bu güzel sesten etkilenen Batılı besteciler, özel eserler yazmış ve bu eserleri yeni yetişen kemençeciler seslendirmiştir.

Bizans ve Roma dönemlerinde meleklerin ellerinde resmedilen bu enstrüman adeta ilahi bir çalgı olarak karşımıza çıkarken aslında İstanbul'da repertuvarını bulmuş ve gelişmiştir. Yunanistan'da meşhur bir çalgı olan İstanbul kemençesi (*politiki lyra*), başta Girit'te (çok benzeri olan Girit kemençesiyle), ayrıca Kerpe, Midilli adaları ve Trakya bölgesinde genellikle bölgelerine has halk müziği repertuvarları icra ediyor. Ülkemizde ise konservatuvar öğrenimi gören geleceğin sazendeleri, mevcut repertuvarları araştırıp yenilerini üretiyorlar. Z

Başı tamamen arusek (yeşil ve pembe dalgalı sedef) ve Afrika bağası kaplı kemençenin burguları abanozdur. Eserin ölçülerinden ünlü kemençe yapımcısı Baron–Baronak (1834-1900) ustanın elinden çıktığı anlaşılmaktadır. Eserin sapındaki bülbül (andelip) motifi kemençenin Tanburi Cemil Bey veya başka bir üstad için imal edildiğini göstermektedir. Cemil Beyin "Andelip" isimli ünlü kemençesinin de Baron yapısı olduğu bilinmektedir.
alifart.com



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



TÜRK TANGOLARI

NESİBE ÖZGÜL TURGAY

'Billur sesli soprano' Seyyan hanım.
İlk sözlü Türk tangosu onun sesiyle hayat buldu.



"Türk tangosunun babası"
Necip Celal Andel.

Arjantin'in en popüler ve karakteristik kent dansı ve ulusçu sembolü olan tango, 19. yüzyıl sonlarında Buenos Aires varoşlarında şekillenmiş, iki veya dört zamanla ölçülebilen bir salon dansı ve müziğidir. Bir dönem yasaklanan bu tür, I. Dünya Savaşından sonra Avrupa'da benimsenerek bütün dünyaya yayılmıştır.

Etimolojik olarak farklı tanımlarla açıklanabilen tango kelimesi Savigliano'ya göre 'tambo'dan gelir. Tambo, özgür bırakılmış siyahların 19. yüzyılda Río de la Plata'da buluştukları yerlerdir. Hess ise tango sözcüğünün İspanyolcada 1803'ten beri mevcut olduğunu ileri sürmektedir. Horacio Salas'a göre tango, muhtemelen Portekiz kökenli bir sözcüktür ve Amerika'ya São Tomé'de konuşulan Afro-Portekiz kreolu aracılığıyla girmiş, Küba yoluyla İspanya'ya ulaşmıştır.

Mahmut Ragıp Gazimihal, Meksika ve Yukarı Güney Amerika'ya has bir halk dansı olan tangonun I. Dünya Savaşından sonra dünya salonlarında uzunca müddet moda olduğunu; ritminin ve müzik karakterinin iki zamanlı ve ağır 'havanez' veya 'habanera' danslarının hava ve karakterlerini andırdığını belirtir.

Klasik yapısını Arjantin'in erotik içerikli 'milonga' dansıyla bütünleşerek kazandığı söylenen ve dans, müzik, edebiyat gibi birçok ögeyi barındıran tango, William Walton'ın "Façade" adlı süitinde olduğu gibi form olarak klasik besteciler tarafından da kullanılmıştır.

Afrika'nın yerel ritimleri, Latin Amerika ve Avrupa şarkı formları ile Akdeniz Batı dünyasının geleneksel armonisinin ilginç bir sentezi sonucu ortaya çıkan tangonun yaygınlaşmasında, Avrupa'yı ziyaret eden müzisyen ve dansçıların yanı sıra kayıt ve ses teknolojisinin gelişimi gibi etkenler öne çıkmaktadır.

Sosyal ve kültürel açıdan farklı kültürlerden etkilenerek gelişimini sürdüren tango, uluslararası bir üne kavuşmuş, bu süreçte her toplum kendi dilini kullanarak yeni bir tango stili yaratmıştır. Bu sebeple tango literatüründe 'Fransız tangosu,' 'Arjantin tangosu,' 'İtalyan tangosu' ve 'Türk tangosu' gibi stiller oluşmuştur.

İlk sözlü Türkçe tango çalışmaları, yabancı tango melodilerine Türkçe sözlerin yazılmasıyla başlamıştır. Fransa'da konservatuvar eğitimi gören ilk kadın sanatçılarımızdan Afife Hanım, fokstrot, çarliston, tango gibi dans ritimlerindeki ezgileri Türkçe sözlerle yeniden yorumlamış ve 'aranjman' terimi ile ifade edilen akımın ilk temsilcilerinden olmuştur.
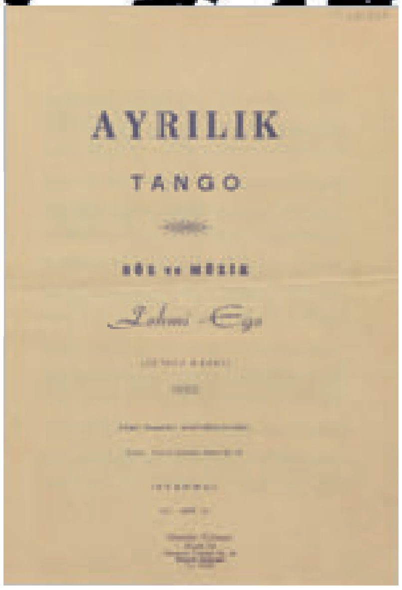
19. yüzyılın sonlarında kayıt ve ses teknolojisi ile birlikte müziğin evlerde dinlenebildiği yeni bir döneme girilmiştir. 1895'te Sigmund Weinberg'in İstanbul'a fonograf getirmesiyle yerli kayıtlar başlar. 20. yüzyıldan itibaren de İstanbul'da önce fonograf, ardından yerli ve yabancı gramofon mağazalarında çeşitli silindir ve taş plaklar satışa sunulur. Tango plakları üretmeye başlayan firmalar, bunu 1965'e kadar kesintisiz sürdürürler. Bu süreçte yüzlerce yerli tango kaydının yanı sıra Arjantin, Fransız, Alman, Rus, Yunan tango plakları da ithal edilerek piyasaya sunulur.

Dönemin politikacıları tarafından desteklenen tango, Cumhuriyetin ilanıyla hızla yaygınlaşır. Radyoda kurulan tango orkestrası ile daha da popülerleşen 'Türk tangoları', Türkiye'de Batı müziğinin yerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kuruluş yıllarında yüzünü her anlamda Batı'ya dönen genç Cumhuriyetin benimsenen bu yeni müziği için Doğan Hızlan "Tango Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk çoksesli müziğidir" der.

Cumhuriyetin ilk yıllarında düğünlerde gelin ve damat için çalınan ilk dans parçası tangoya çok benzeyen ve 'düğün marşı' olarak kullanılan, Gerardo Matos Rodríguez'in "La Cumparsita" adlı eseridir. Cumhuriyet balolarından özel gecelere ve toplantılara birbirinden şık tuvaletli hanımlar ile smokin giymiş beylerin dansları, Batılılaşmanın simgelerinden biri hâline gelir. Hatta bu adeta sosyal zorunluluktur. Cemal Ünlü'ye göre, Cumhuriyet ile değişen sosyal yapıda "Kadın ve erkeği gündelik hayatta yan yana getirmenin yollarını bulmaya çalışan Cumhuriyet yönetimine, hiçbir şey tango kadar yardımcı olamamıştır. Henüz kendine ait bir kent eğlence geleneği ve dansını yaratamamış Türk toplumu, tangoyu kolaylıkla benimsemiştir."

Necip Celal Andel, Fehmi Ege, Nec-





Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

det Koyutürk gibi besteciler, yazdıkları tangolar ile Türk tango müziği geleneğini başlatmışlardır. Onların ardından karakter olarak Arjantin tangolarına benzemeyen ancak Cumhuriyetin musiki inkılabına uygun yapıda geleneksel ögelere yatkın sentez eserler üreten diğer besteciler arasında Kadri Cerrahoğlu, Mustafa Şükrü Alpar, Ziyaeddin Sarıkartal, Cemal Reşit Rey, Yesari Asım Arsoy, Neveser Kökdeş, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin Ezgi, Ferdi Daryal, İbrahim Özgür, Faik Bereket, Nusret Rıfkı, Selmi Andak, Engin Ege, Erdener Koyutürk, Özdener Koyutürk sayılabilir.

Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından solo piyano için yazılan "Tango Türk" adlı eser, plağa kaydedilmiş ilk özgün enstrümantal tango olarak bilinmektedir. Sözleri Necdet Rüştü Efe'ye, bestesi Necip Celal Andel'e ait olan ilk Türkçe tango "Mazi"yi (1928) seslendiren tango solisti, 1930-31 yıllarında konservatuvar öğrencisi olan Seyyan (Oskay) Hanımdır. Seyyan Hanımın ardından Mahmure Hanım, Birsen Hanım, Seyyide Poroy ilk plakların büyüleyici sese sahip kadınlarıdır. Daha sonra bu isimlere erkek sesleri de eklenecektir. Celal İnce, İbrahim Özgür, Saime Şengil, Saime Kentmen, Bedriye Tüzün, Nezahat Onaner, Şecaattin Tanyerli, Yaşar Güvenir, Zehra Eren, Erol Büyükburç, Necla İz, İbrahim Solmaz, Nevzat Yalaz, Aydın Esen, Ayten Alpman, Esin Engin, Mefharet Atalay, Zeki Müren, Ayla Büyükataman, Tülin Yakarçelik, Türk tangoları icra etmiş tanınmış ses sanatçılarıdır.

Tango tarihi ile ilgili çok sayıda çalışmaya rastlansa da Türk tangosu konusundaki çalışmalar sınırlı sayıdadır. Birkaç makale ve tez dışında eldeki en önemli belgeler, 1930 yıllarda Şamlı İskender Kutmani Musiki ve Nota Neşriyat Evi ile Jorj D. Papajorjiu Yayımı gibi yayınevleri tarafından basılmış piyano eşlikli tango notasyonlarıdır.

Cumhuriyetin ilk 30 yılında bestelenen ve Cumhuriyet kültürünün yapılandırılmasında, modernleşme çalışmalarına önemli katkılar sunan Türk tango güfteleri Arjantin ve Avrupa tangolarından farklı bir nitelik taşır. Diğerleri gibi ideolojik hüviyet, başkaldırı veya isyan içermeyen bu güfteler; aşk, hüzün, tutku, ayrılık, hayal kırıklığı ve geçmişe özlem gibi konuları dile getirir. Tangoların sözleri çoğunlukla hece veznindedir ve tango bestecileri ya da amatör şairlerce yazılmıştır. Bunlar arasında en göze çarpan isim Bedri Noyan'dır.

Türkiye'de tango, dans müziği olmanın ötesinde öncelikle bir beste formu olarak kabul edilir. Arjantin tangosunun aksine enstrümantal müzik örnekleri çok azdır. Genellikle iki kısımlı *lied* formunda ve çoğu *codetta* ile biten Türk tangolar basit/sade bir armonik yapı ile yazılmıştır. Eserlerin çoğu tonal olarak bestelenmekle birlikte armonik minör kullanılarak makamsallığa yatkın ses örgüleri çağrıştırılmıştır. Yavaş tempo ve renksiz sayılabilecek armonik eşlikler ile yazılmış Türk tangosunun günümüzde önemli bir gelişim gösterdiğini söylemek zordur.

Türkçe tangolar, siyasal ve kültürel hayatın birbirine olan etkisi ile geçirdiği parlak dönemin ardından, 1950'lerden itibaren popülerliğini kaybetmiş; 1990'lı yıllarda tekrar gündeme gelmiş ve özellikle günümüzde yeniden popülerlik kazanmaya başlamıştır. Bu açıdan tangonun sürekli gündeme gelişiyle Türkiye'de geçmişte var olan popüler müzik akımlarının sağlayamadığı seviyede bir başarı yakaladığını söylemek yanlış olmaz.

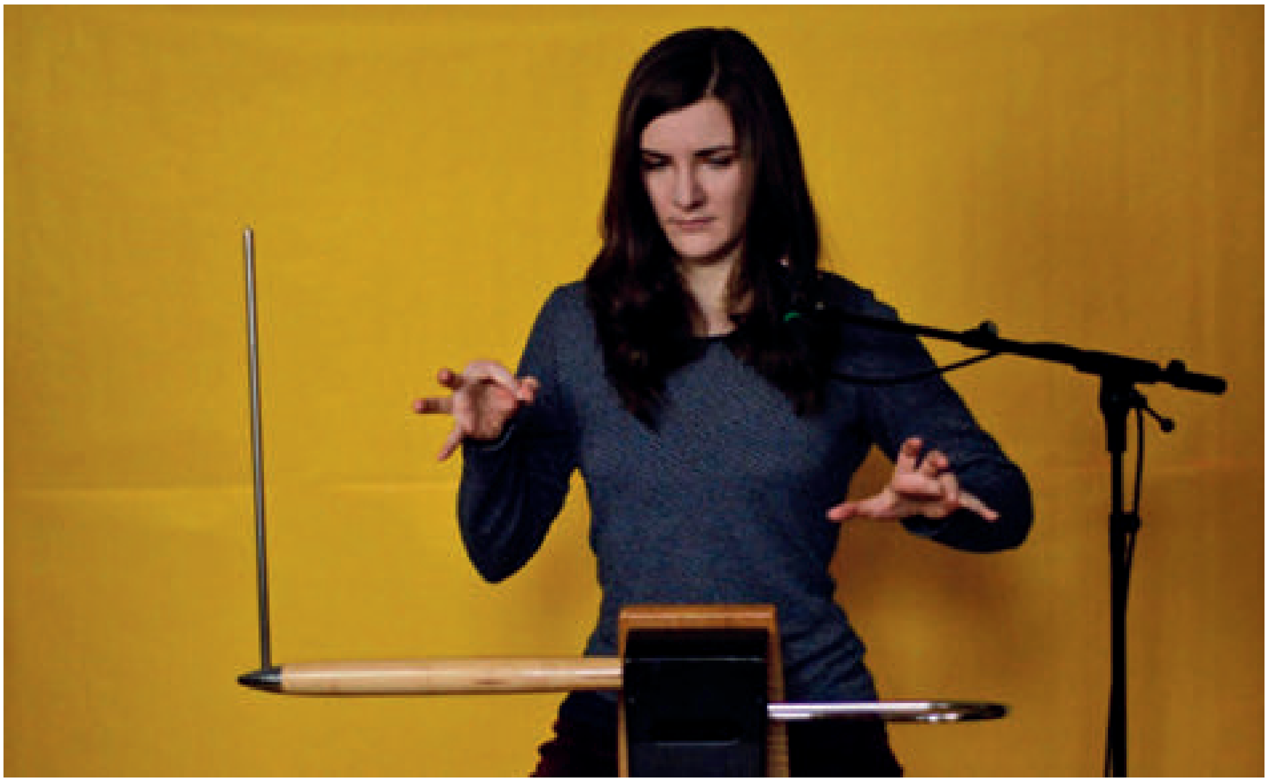
1979'da Nedim Erağan başkanlığında kurulan Tango Dostları Derneği gibi Türkiye'de tango kültürünün gelişiminde etkili olan derneklerin yanı sıra; yeni tangoların bestelenmesi, farklı yorum ve düzenlemelerle yapılan çalışmalar, tango orkestralarının kurulması, konserler, plak ve CD kayıtları, festivaller, televizyon ve radyo programlarında Türk tangolarına yer verilmesi, özellikle düzenlenen dersler ve geceler sayesinde tango, günümüzde de hayatta kalmayı başarmaktadır. Z

KAYNAKÇA

¶ Selçuk Alimdar. *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
¶ Fehmi Akgün. *Yıllar Boyunca Tango: 1865-1993*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993.
¶ Nedim Erağan. *Tramvaylı Günler ve Eski Tangolar*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1994.
¶ Mahmut R. Gazimihal. *Mûsıki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1961.
¶ Doğan Hızlan. *Hürriyet* Gazetesi, 27 Ocak 2019. (http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/cumhuriyetin-dansi-tango-41095826).
¶ Ahu Köksal. "Cumhuriyetin İlk Otuz Yılında Türk Tango Müzikleri: Analitik Bir İnceleme." Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
¶ Yılmaz Öztuna. *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2000.
¶ Bahar Sarıboğa. "Tango Müziğinin Tarihsel Süreci ve Türkiye'de Tango Müziğine Genel Bir Bakış" *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 9/2 (2019): 263-273.
¶ Vural Sözer. *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2012.
¶ Cemal Ünlü. *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.

Dijital Kaynaklar

www.sehir.edu.tr içinde kısa URL: https://www.kisa.link/MAsk
www. grovemusic.online



Temassız müzik THEREMIN

THEREMIN, diğer müzik aletlerinden farklı olarak, temas gerektirmeden müzik üretilebilen bir enstrüman. İlk elektronik müzik aletlerinden biri olarak kabul edilen thereminin mucidi Rus profesör Leon Theremin'dir. 1917'de "Theremin" veya "Aetherophone" adıyla imal edilen ve sinyal işleme (heterodyning) tekniğini kullanan alet, icadından bu yana birçok fizikçinin ve müzisyenin ilgisini çekmiştir.

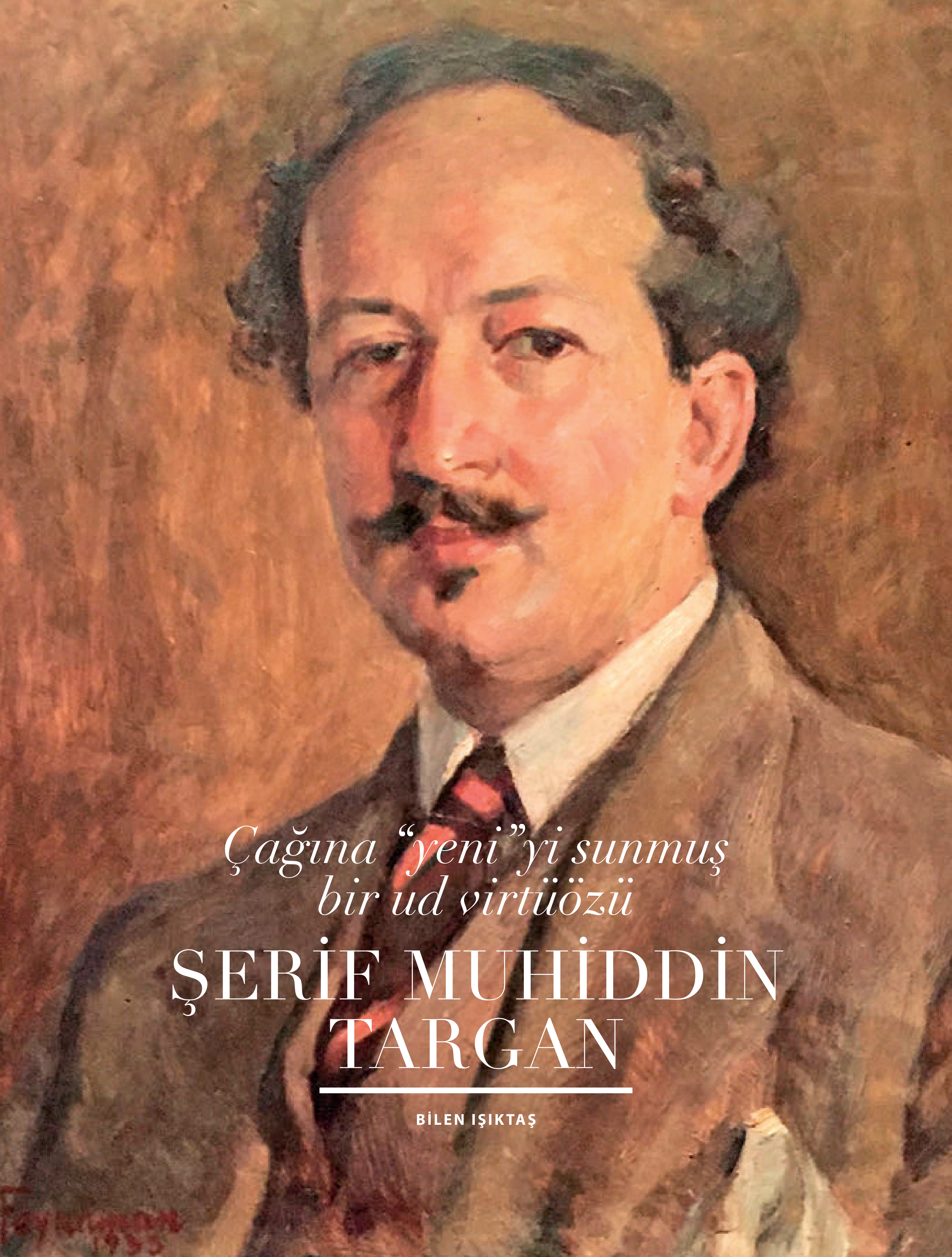
Aletin iki metal anteni vardır. Bunlar kişinin ellerinin pozisyonunu algılar. Bir el ile titreşim dalgaları gönderilir, diğer el ile de sesin şiddeti ayarlanır. Elektrik sinyalleri büyütülür ve bağlı olan hoparlörlere gönderilir.

Thereminin ürettiği ses biraz gergin ve ürkütücüdür. Bu yüzden sanat müziklerinde ve rock gibi popüler müziklerde de kullanılmasına rağmen, daha çok bilimkurgu ve korku filmlerinde kullanılmıştır.

Günümüzde thereminin çeşitli ülkelerde sayılı icracısı bulunuyor. Türkiye'de "Meczûp" isimli projesiyle bilinen Cihan Gülbudak bu müzisyenler arasındadır. Z

Theremin: Víctor Estrada.

Meczûp.



Çağına "yeni"yi sunmuş bir ud virtüözü

ŞERİF MUHİDDİN TARGAN

BİLEN IŞIKTAŞ

ŞERİF Muhiddin Targan Osmanlı İmparatorluğunun son Mekke Emiri, Şerif Ali Haydar Paşanın (1866-1935) eşi Sabiha Hanımdan 21 Ocak 1892'de İstanbul'da dünyaya geldi.[1] Hemen bütün kardeşler sanata eğilimli idi. Şerif Muhiddin II. Meşrutiyet'in ilanını müteakip Hukuk mektebine girdi, ikinci senesinde iken Darülfünun Edebiyat şubesine devam ederek her ikisinden mezun oldu. Targan, gelenekselle moderni birleştiren eğitimiyle, Tanzimat'ın kurguladığı, klasik doğu dilleri ve edebiyatının temel metinleri, Batı dilleri, edebiyatı, hukuk, tarih, coğrafya, matematik gibi çeşitli bilim alanlarında terbiye gören, Doğu ve Batı kültürleri arasında geçişken yeni aydın tipolojisini temsil ediyordu. Bu durum Osmanlı modernleşmesinin özgün noktalarından biriydi.

Değişimin imparatorluğun geleneksel yapılarını kuşattığı son yüzyılı, iyi eğitimlilerin, her alanda aydınların zamanıdır. Dinî aristokrasinin en tepesindeki bu ailenin fertleri de dönemin diğer seçkin ailelerinin çocukları gibi evlerinde özel eğitim almaktaydı. Arapça, Farsça, İngilizce -İngilizce öğretmeni, Hintli Ali Asgar Efendidir- ve Fransızca öğrendi. Bütün hayatını biçimlendirecek olan müzikle yolu yine bu yıllarda kesişti. Vefatından bir yıl önce kendisiyle yapılan bir röportajda "Üç dört yaşlarında iken musikiye fazla sevgi gösterdiğimi büyüklerimden işittim. Beş altı yaşlarındaki repertuvarımdan bazıları hatırımdadır. 'Üsküdar'a Gider İken,' 'Kabağı da Boynuma Asarım' gibi türküler ve Âsım Bey'in 'Rast Peşrevi'nden birinci hane. Arada yüz bulduğum zaman bunları annemin misafirlerine piyanoda çalardım." şeklinde çocukluğuyla ilgili açıklamalarda bulunuyordu.

Babası Şerif Ali Haydar Paşa da güzel sanatlara meraklı, resim yapan ve musikiyi seven biriydi. Şerif Muhiddin'in amcası Ali Cafer Paşa, Udi Ali Rifat Beyden ders almaktaydı. Dönemin seçkinlerinin yaşadığı Çamlıca'daki köşkleri adeta bir sanat mahfiliydi. Keman virtüözü Karl Berger ve 'piyanistlerin piyanisti' Godowsky gibi Batı müziğinin büyük yorumcularının yanı sıra Türk musikisinin de son döneme damga vurmuş icracılarının uğrak yerlerinden biri olan Şerifler Köşkündeki fasıllarda Kanuni Hacı Arif Bey ve Rauf Yekta gibi değerli isimler yer alıyordu. Doğu'nun ve Batı'nın ses evrenlerinin buluştuğu evlerinde çocukluğundan itibaren müzik duyarak yetişen Şerif Muhiddin için ud ile gelişecek bağ bu şekilde kurulacaktı. Bu yıllarda Osmanlı müzik hayatı içinde Doğu ve Batı etkileşimi de artmaktaydı. Köşkteki müzikli toplantılar, onun müzik zevkinin ve ilgisinin şekillenmesinde etkiliydi. Çünkü faslın ertesi sabahı henüz odalar temizlenmeden erkenden kalkar, değiştirilmiş, atılmış telleri toplayarak marangoza yaptırdığı üç burgulu tahtaya takar, kendi kendine sesler çıkarırdı. Targan'ın geçmişindeki bu deneyimleri, bir başka virtüözün çocukluğunda yaşananları anımsatmaktadır. Tanburi Cemil, evlerine gelen misafirlerin pabuçlarından birer-ikişer lastik iplik çekerek bunları bir tahta parçasına çaktığı çivilere geriyor; akort ediyor ve "meçhul programlarını bu acayip ve ömürsüz çalgı üzerinde, lastikten tellerin hepsi kopuncaya kadar çalıyordu."[2] Her iki dehada da benzer özelliklerin ortaya çıkması onların yaratıcılık yönüne işaret etmektedir. Duygu ve imgelemi içinde barındıran bir istekle araştırma ve bulma sürecini duyum ve duygularla etkileşim hâline geçirmişlerdir. Böylelikle sanatsal ifadenin en ideal biçimine ilham oluşturacak yaratıcı düşünme yetenekleri, icradaki üstün nitelikleriyle de buluşarak kalıcı eserleri meydana getirmiştir.

Şerif Muhiddin'in 10 yaşlarında başladığı ud, hiç şüphesiz bütün kariyerini şekillendirecekti. Virtüözlüğe giden o çetrefilli yol, çok çalışmaktan geçecekti ve bunu küçük yaşlarda anlayacaktı. Derslerini ihmal eder diye babası onu müziğe başlatmak istemez ilk başlarda, ancak Şerif Muhiddin bir yolunu çoktan bulacaktır:

Gündüz, derslerimize benden iki yaş büyük kardeşimle çalışır, gece de beraber derslerimizi hazırlardık. Evde herkes yattıktan sonra; gece yarısı şamdanı yakar, yattığım oda ile aradaki üç büyük koridoru geçer, udu alır, salonun Marmara'yı, İstanbul'u gören penceresinin önünde kendi kendime yoruluncaya kadar çalışırdım. Sonraları galiba ya idmanım artmıştı ya yorulduğumun farkına varmıyordum. İstanbul minareleri görününce sabahın yaklaştığını anlar, erken kalkanların beni ele verecekleri korkusu ile udu yerine koyar yatmaya dönerdim. Böylece birkaç mevsim geçti. Arada Gerdâniye kopar, Neva telinde pasajları çalardım. Bazen o da kopar, diğer teller üzerinde uğraşırdım. Yeni teller bulup eksikler tamamlanınca, evvelce güç gelen şeylerin kolaylaştığını da hissederdim. [3]

Esasen udda pozisyon kavramının, ileri icra tekniklerinin ilk aşamalarını bu şekilde inşa ettiğinin altını çizmeliyiz. Kopan bir telin eksikliğini duymadan bir üst telde çalmaya çalışmak, başlı başına o yaştaki bir çocuk için etkileyici bir beceri gösterisi ve buluştur. Bu şekilde üstün yeteneği yaratıcı etkinlikle gelişmiş ve udda yeni bir düşünüş ve teknik hâkimiyet sahası yaratmıştır. Sonraki yıllarda *Kadın* gazetesinin Şerif Muhiddin Targan ile yaptığı bir röportaj hep merak edilen önemli bir sorunun cevabını da içermektedir. Burada Sevim Nemlioğlu'nun "İlk ud dersini kimden aldınız?" şeklindeki sorusuna, Targan "Zamanın tanınmış ud üstadlarını işittim. Başta



Targan, gelenekselle modernin bir bileşimiydi, yeni bir aydın tipolojisini temsil ediyordu. Bu durum Osmanlı modernleşmesinin özgün noktalarından biriydi.

Ali Rifat Bey olmak üzere dinlediklerimden istifade ettim. Fakat kimseden ders almadım."[4] diyecektir.[4] Ayrıca Itrî, Zaharya, Abdülhalim Ağa, Dede Efendi gibi büyük üstatların eserlerini geçmiş olan Şerif Muhiddin, makamlar ve usuller konusunda Zekaizade Hafız Ahmed Efendi'den [Irsoy] faydalanmıştır. Yine bu yıllarda müzik yeteneğini geliştirirken aynı zamanda resim konusunda da çalışmalarını ilerletecek, bu alanda da eserler ortaya koyacaktır.

Ud serüveni hocasız bu şekilde devam ederken amcasının yönlendirmeleriyle 14 yaşında ilk viyolonsel derslerini Mösyö Righi'den alan Şerif Muhiddin, sonraki zamanlarda içinde bulunduğu şartların, sosyoekonomik ve siyasi konjonktürün değişmesiyle bu eğitime ara verecek ancak David Popper, Julius Klengel, Hugo Becker gibi dünyanın en önemli isimlerinden, onların öğrencilerinden dersler alacak ve hocalarının bağlı bulunduğu silsileler yeni ekolleri beraberinde getirecektir.

Almanya'da Romberg'in temellerinden oluşan Dresden Viyolonsel Okulu'ndan yetişen ve viyolonsel çalma tekniklerini geliştirmeye devam ederek Dresden Viyolonsel Okulu geleneğini gelecek nesil viyolonselcilerine aktaran iki büyük viyolonselci Julius Klengel ve Hugo Becker'dir. Müzik tarihçileri Klengel ve Becker'i viyolonsel tarihinin "İkiz Doruğu" ya da "İki Zirvesi" olarak adlandırmaktadır. Her ikisi de benzer artistik uyumu, yorum sadeliğini, akademik çalma tarzını ve aşırı öğretme isteğini ve öğretme materyallerini derleme arzusunu paylaşmışlardır.[5]

Viyolonsel tarihi açısından bu çok önemli isimlerin dışında Şerif Muhiddin'in bir başka hocası 1920'lerde dönemin başarılı viyolonselistleri arasında yer alan New York Yaylı Çalgılar Dörtlüsü üyesi Bedřich Váška'dır. Váška, Çek Romantik Dönem bestecisi Antonín Dvořák ile çalışmış büyük bir hocadır. Şerif Muhiddin'in İstanbul'da başlayan viyolonsel eğitimi Mayıs 1924'te New York'a varmasıyla çok farklı boyuta erişecektir. Artık konser salonlarında viyolonseliyle Beethoven, Bach, Debussy, Haydn ve Mozart gibi ünlü bestecilerin eserlerini çalacak ve Amerika'nın tanınmış gazetelerinin müzik eleştirmenleri tarafından daha

ilk aylardan itibaren adından övgüyle söz ettirecektir.[6]

Hemen belirtmek gerekir ki Şerif Muhiddin'in entelektüel kimliğinin biçimlendirdiği sanattaki vizyonu, kültürü, yenilikçiliği ve siyasi duruşu babasından kalan en büyük mirastır. Şerif Muhiddin'in yeteneğinin gelişiminde, düşünsel ve entelektüel kimliğinin form bulmasında liberal ve ileri görüşlü babasının ve ailesinin rolü göz ardı edilemez bir durumdur.

Şerif Muhiddin'in hayatında I. Dünya Savaşı önemli bir kırılmaya işaret etmektedir. Köklerinin bulunduğu topraklara bu defa babasının Mekke Emirliği görevi için gider. Şerif Hüseyin'in isyanı nedeniyle Mekke'ye gidemeseler de savaş yıllarını Medine'de geçirirler.[7] Savaşın ardından Irak ve Suriye'nin kaderi, mandater rejimleri altında biçimlenirken Şerif Muhiddin'in ailesi de bütün varlıklarını kaybeder. 1924 yılında yeni bir hayat kurma amacıyla Amerika'ya gidişinin ardında sanatını savaş sonrası kültür ve sanatın merkezi hâline gelen New York'ta dünyaya duyurma isteğinin yanında bu psikolojik koşulların da etkili olduğu düşünülebilir. Şerif Muhiddin, New York'ta babasının yakın dostu Archibald Roosevelt ve büyük piyanist ve dost Leopold Godowsky'nin himayesinde yeni bir hayat kurmaya çalışacaktır. O yıllarda burada verdiği mücadele yakın dostu ve hocası olup aynı zamanda hüzzam saz semaisini de ithaf ettiği Mehmet Akif tarafından da dikkatle takip edilmekte ve şiirlere konu olmaktadır. Şerif Muhiddin, New York'ta geçirdiği yıllarında buradaki saygın müzik topluluklarıyla konserler yaptığı gibi solo olarak resitallerini de sürdürmüştür. Şehrin en görkemli konser salonlarından biri olan Town Hall, 1928-1929 sezonunda verdiği ünlü konserlerinde uduyla Türk müziğinin, viyolonseliyle de Batı müziğinin en seçkin eserlerini dinleyiciye ulaştırmıştır. Heifetz, Auer, Kreisler, Elman gibi virtüözler onun sanatını takdir etmişlerdir. Buradaki yıllarında aralarında önemli kültür adamlarının hatta büyük bilim adamı Einstein'ın da bulunduğu geniş bir çevre edinmiştir. Başarıları Amerikan basınında yüceltilirken radyo programlarında kendisine yer bulabilmiştir. Ancak sağlık koşulları nedeniyle 1932 yılında Amerika serüvenini yarıda bırakarak yeni bir rejimin ve toplumsal değişimlerin etkilerini yaşayan Türkiye'ye dönmüştür. Gelişi sonrasında burada Fransız Tiyatrosunda verdiği konserler büyük ilgiyle karşılanmış, uda solist saz kimliğinin kazandırılmasında önemli bir pay sahibi olmuştu. Bu konserler Ali Rifat Çağatay tarafından büyük müzik olayı olarak *Akşam* gazetesinde (7-8 Aralık 1934) tanıtılmış, nihayet büyük yeteneği övgülere mazhar olmuştur. Aynı konserleri konu edinen Mesud Cemil, Şerif Muhiddin'i, "viyolonsel ile udu, şarkla garbı aynı sahne üzerinde âdet hilafına, kavgasız gürültüsüz birleştiren sanatkâr" olarak takdim edecektir.[8] Bu başarılar Cumhurbaşkanı Atatürk'ün kulağına fısıldandığında Dolmabahçe'de ağırlanmış ve burada icralarıyla hayranlık uyandırmıştır. Kendisine burada kalması konusunda yapılan tekliflere rağmen Şerif Muhiddin 1936'da bu defa yeni bir konservatuvar ve güzel sanatlar akademisi (tiyatro ve heykel bölümleri) kurmak üzere Bağdat'a gitmiştir.

Osmanlı son dönem eliti, modern Arap dünyasının yalnızca siyasal ve ekonomik yapısının biçimlenmesine değil kültürel kurumlarının inşasına da katkıda bulunmuştur. Şerif Muhiddin özellikle modern kültür ve sanat kurumlarının oluşturulmasında Irak özelinde çok ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Konservatuvarda hem Doğu hem Batı müziği bölümlerini kurmuş, New York'ta edindiği dostlukların semeresini buradaki yıllarında almıştır. Orada birlikte müzik yaptığı Sandu Albu (keman) ve Karel Leitner (piyanist) gibi sanatçılarla burada müzik eğitiminin ve kültürünün gelişmesine inkar edilemez katkılar gerçekleştirdi. Irak'ta yetiştirdiği Münir ve Cemil Beşir kardeşlerin yanı sıra Selman Şükür gibi değerli öğrencilerle kendi ud tekniği ve ekolünün buralarda yerleşmesini sağladı. Bu etkinin izleri günümüz udilerine kadar yansımıştır.[9]

1948 yılında Türkiye'ye geri dönen Şerif Muhiddin Targan, bir dönem Hüseyin Sadettin Arel'in istifasıyla boşalan Konservatuvar İlmî Kurul Başkanlığını üstlenecek, sağlık problemleri ve kurum içindeki aksaklıklar nedeniyle bu görevinden 27 Kasım 1950'de istifa edecektir. Şerif Muhiddin, 8 Nisan 1950'de Türk müziğinin büyük ses yıldızı Safiye Ayla ile evlenmiştir. 3 Mart 1953'te İstanbul'da verdiği konserler büyük beğeni toplamış, Mesud Cemil tarafından "uda Şark kaynaklı fakat dünya ölçüsünde yepyeni bir haysiyet ve mana kazandırmış" olmakla övülmüştür.

Şerif Muhiddin'in eserleri geleneksel formda olanlar ve ileri saz tekniği için yapılan tonal çalışmalar olmak üzere iki bölümde incelenebilir. "Koşan Çocuk," "Kanatlarım Olsaydı," "Çocuk Havası," "Kapris" ve etütlerinde, udun kapasitesini ve ses sahasını genişletebilmiştir, yüksek icra tekniği geliştirmiştir. Irak, Dügâh, Müstear, Ferahfeza, Nihavend, Uşşak, Hüzzam saz semâîlerinde ise hem geleneksel makam çeşnisini ve melodik yaratıcılığını hem de özellikle dördüncü hanelerde [Dügâh-Ferahfezâ saz semâîleri] teknik üstünlük gerektirecek maharetini sergilemiştir.[10] Özellikle geleneksel formlardaki eserlerinde görülen duygu zenginliği ve motifler hayranlık uyandırıcıdır. Taksimleri analiz edildiğinde esrime uyandıran bir etkiye sahip oldukları anlaşılacaktır.[11]

Şerif Muhiddin Targan, Doğu musiki geleneği içinde çok önemli bir yeri olan ve Kantemir'e kadarki süreçte müzik teorisinin üzerinde gösterildiği udda gerçek bir ihya gerçekleştirmiş, uda dünya ölçeğinde bir solist kimliği kazandırmıştır. Getirdiği teknik üstünlük, sazın sınırlarını genişletmesi, ona özgü bir repertuvar hazırlaması ve nihayet bunu metotlaştırması itibariyla Türk müziği geleneği içinde virtüöz kavramının gerçek anlamda ve tartışmasız biçimdeki karşılığıdır.[12] Hazırladığı ud metodu ise klasik metotların çok ötesinde ileri icra tekniğine dayalı virtüöz yetiştirme amacını taşımaktadır.[13] Şerif Muhiddin'in icrasına dair kaleme aldığı bir yazıda Samim Karaca'nın işaret ettiği noktalar üstadın icrasının özeti niteliğindedir:

Geleneksel tarzda bestelediği bu eserlerde her ne kadar Türk musikisi üslubunu kullanmış olsa da, o dönemin diğer icracılarının teknikleri dışında, kendine has kapalı sesler ve ileri pozisyonlarda (udun gövdeye

Feyhaman Duran. Şerif Muhiddin Targan.



yakın pozisyonları) baskılar da kullanmıştır. Üstelik bu kullanımlar, Türk musikisi icra üslubu bakımından duyumsal olarak hiçbir rahatsızlık vermemektedir. Dejenere olmamış, lezzetli vibratolar; kafes üzerinde mızrap hareketinin –ki, bu tarz ud icrasına, o dönemde sadece Udî Nevres Bey'de rastlanmaktadır- oluşturduğu derin duygusal ton ve bütün bu etkenlerin varlığından oluşan kendine has sonorite, Targan'ın icrasının en önemli unsurlarını oluşturur. [14]

Şerif Muhiddin, yüksek sanatı ve eserlerinin yanında şahsiyetiyle de çevresinde saygı uyandıran bir kişilik olarak tanınmıştır. Doğu kültürünün derinliklerine nüfuz eden bilgisi gibi Avrupa kültüründeki vukufu, bir entelektüel portre olarak onu öne çıkarmaktadır. Bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan kişisel kütüphanesi incelendiğinde son derece zengin bir kaynak değere ve içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bildiği dillerde topladığı kitaplar onun zihin dünyasının renkli izdüşümüdür. Yahya Kemal ile eski Arap şiiri ya da İngiliz edebiyatı üzerine konuşan Şerif Muhiddin imgesi kendisiyle tanışanları etkilemiştir. Gazeteci Sermet Sami Uysal bu konuda şunları demektedir:

1950'de, Konservatuara uğradığımda Ali Rıza Şengel'in tanıştırdığı Şerif Muhiddin Hazretleri'nin o çok asil yüzünde, Yaradan'ın ilâhî nurunu gördüğüme inandığımdan, Şerif Hazretleri'ne karşı içimde o andan başlayan çok derin bir sevgi, saygı ve hayranlık başlamıştı. Ve kimi insanların "pozitif enerji" yaydığına o gün inanmıştım! Derin kültürünün, erişilmez sanatının –kendisine boşuna "ud'un en büyük ustası" denmemiştir- yanı sıra, son derece de zarif ve algılaması güçlü bir şahsiyet... [15]

Şerif Muhiddin'in aynı etkiyi icrasında da yarattığı görülmektedir. Büyük sanatçıların, sazlarında çok ileri düzeye ulaşmış icracıların dinleyicide uyandırdığı etki bütün müzik türlerinde benzer reflekslerle karşılık bulabilir. Refik Fersan, hocası Cemil Beyin işitilmemiş, hayale bile gelmeyen yönlerini Feridun Fazıl Tülbentçi'ye şu şekilde anlatmıştır: "*Hocam Cemil Bey, tanburu eline alınca, sanki kâinatı sindirirdi. O, tanburu eline aldığı zaman, kalp vuruşlarımızın duyulacağı derecede sükûta gömülürdük. O daha ilk mızrabı vurduğu zaman hepimiz*

Şerif Muhiddin Targan bir Hicaz taksimden sonra Salim Beyin meşhur Hicaz peşrevinin iki hanesini çalıyor.

silinir başka bir âleme giderdik."[16] Mithat Cemal'in Çamlıca'daki "Şerifler Köşkü"nde yaşadıkları, Fersan'ın anlattıklarına oldukça yakındır:

Şerif Muhiddin'i Akif'le beraber dinlemek güçtü. Onun udunu dinlerken aksırırsanız, Akif, nezle olduğunuza kızardı. Bir gece Çamlıca'daki bu köşkte, benim öksürüğüme öfkelendi: "Şerif Muhiddin, Itri'nin Segâh bestesini çalarken insan hiç öksürür mü?" gibi gözlerle yüzüme baktı. Bu besteyi Akif'in ne kadar sevdiğini bildiğim için kabahatli bir yüz takındım. Fakat Şerif Muhiddin'in zapt edemediği kısa kahkaha Akif'in gözlerini tadil etti ve fırtına Akif'in de gülümsemesiyle bitti.[17]

Derin bir sessizlik hâli, musiki edebine ve ilhamına saygı, Fersan'ı ve Akif'i aynı boyutta bir araya getirmiştir.

Hem Tanburi Cemil hem de Şerif Muhiddin esrime yaratan töz olarak müzik üzerinden duygusal iklimler yaratmışlardır. Şerif Muhiddin "Musiki, kalbin kelimelere sığmayan bir sesidir" derken tam da bu noktaya işaret ediyordu. Bu bağlamda "müzik seslerin içine yerleştiği anlara ve anların içine yerleştiği seslerle gerçekliği aşma, onun ötesine geçme çabasıdır."[18] Nitekim bu etkileşim Targan'ın en yakın dostlarından Mehmet Akif'in, *Safahat*'ın yedinci kitabı olan *Gölgeler*'i Şerif Muhiddin'e ithaf etmesine ilham vermiştir. "Şark'ın Yegâne Dâhî-i Sanatına" şeklindeki bu ithaf, büyük şairin hayranlığının ve Şerif Muhiddin'i algılamasının sunumu niteliğindedir. Şerif Muhiddin de dostunu anarken yıllar sonra onun vefasından ve her ortamda kendisini sahiplenmesinden bahsederek "Akif Akif... O, anlaşılmaz bir sırr-ı hilkattir!" diyecektir.[19]

Orta Doğu bir imparatorluğun çöküşü ve yeni devletler düzeninin doğuşunun sarsıntılarına tanıklık ederken, elindeki sazı ve üstün yeteneğiyle farklı coğrafyalarda ve iklimlerde büyük bir ses mirasının, köklü bir geleneğin taşıyıcılığını üstlenmiş olan Şerif Muhiddin 13 Eylül 1967 günü vefat etmiştir. Ölümü sonrasında yayınlanan birçok yazıda sanatı, örnek şahsiyeti, eserleri övgüyle anılırken özellikle genç bir udinin yazdıkları dikkat çekiyordu. Cinuçen Tanrıkorur "ud gibi harcıâlem ve ilkel görünüşlü bir aleti eline alıp New York'un dünyaca meşhur Town Hall adlı salonunda konser vererek Godowsky, Heifetz ve Kreisler gibi devrinin en büyük sanatkârlarını kendisine, ilkel görünüşlü sazına ve musikisine hayran bırakan Muhiddin Targan, Türk müziğiyle uğraşmış olmasıyla iftihar edeceğimiz bir büyük virtüözdür." diyerek "Gerçek sanatkâr mertebesine ne kadar güç ve ne büyük sabırla erişilebileceğinin örneğini vermiş olan dâhi virtüöze" saygı duruşunda bulunuyordu.[20]

Orta Doğu'nun kültürel zenginliğine dikkat çeken tarihçi Ilan Pappe'nin de işaret ettiği gibi bu coğrafyaya ait en göze çarpan çalgı aleti, "20. yüzyılın geçmişle bağını sürdürmesinin simgesi olan ud'dur."[21]

Bir yanda Türkiye, Orta Doğu, Kuzey Afrika ve İran'ın yani Doğu'nun kadim geleneğinde yer almış uda dünyanın en prestijli sahnelerinde -eşlik sazı olmaktan öte- solist kimliğini kazandıran, öbür yanda Batı'nın yaylı çalgılar dörtlüsünün en bas karakterli çalgısı viyolonseli en yüksek düzeyde icra eden Şerif Muhiddin Targan, iki dünyanın repertuvarını aynı sahneye taşıyarak, geçmişi bugüne, Doğu'yu Batı'ya bağlayan bir kültür köprüsü oldu. Z

NOTLAR

1 Şerif Muhiddin'in hayat ve sanatının şekillendiği dönemi Osmanlı/Türk modernleşmesinin gelişim süreci üzerinden okuyan ayrıntılı bir çalışma için bkz. Bilen Işıktaş, *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018; ayrıca Şerif Muhiddin'in genel biyografisi için şu çalışmalara bakılabilir. Mehmet Güntekin, "Şerif Muhiddin Targan," *Türkiye'nin Birikimleri, 3: Müzisyenler*, İstanbul: İlke Yayıncılık, 2014, s. 81-92, Nuri Özcan, "Şerif Mehmed Muhiddin Targan," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* c. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 18-19.

2 Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayâtı*, der. Uğur Derman, İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2012, s. 52.

3 Bilen Işıktaş, "Şerif Muhittin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı: 6 Ud Taksiminin Analizi," Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 162.

4 S. Nemlioğlu, "Şerif Muhiddin Targan'la Enteresan Bir Konuşma," *Kadın* (1952): 5, 7.

5 Kerem Ekber, "Romberg'den Klengel'e 19. Yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler ve 20. Yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri," Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014, s. 29. Şerif Muhiddin'in ilk derslerinden itibaren viyolonsel edebiyatının en zor ve önemli eserlerini çalıştığı görülmektedir. Sonraki yıllarda dünyanın en saygın sahnelerindeki bu geniş repertuvarı birçok otorite tarafından hâlen icrası zor eserler arasında değerlendirilmektedir. Bu husustaki tartışmalar ve konserlerindeki viyolonsel repertuvarı için bkz. Işıktaş, age, 2018, s. 193, 198, 206.

6 M. Pratt, "Something New in Melody Comes to Town ," *The New York Herald Tribune* (24 Ağustos 1924): 7, 10.

7 Şerif Ali Haydar Paşa, İttihat ve Terakki hükumeti tarafından 1916'da Şerif Hüseyin Paşa'nın isyanı üzerine azlinden sonra Mekke Emiri olarak atanmıştır. İttihatçılar Şerif Hüseyin Paşa karşısında Ali Haydar Paşanın saygın ve bölgede sevilen kimliğini kullanarak etkinliklerini arttırmayı ve isyancıları susturmayı amaçlamaktaydı (Hasan Kayalı, *Jön Türkler ve Araplar: Osmanlıcılık, Erken Arap Milliyetçiliği ve İslamcılık*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018, s. 173).

8 Mesut Cemil, "Şerif Muhiddin Targan Konseri," *Cumhuriyet* (8 Ocak 1936): 6.

9 Şerif Muhiddin ve Irak'ta yerleşen ud ekolü, öğrencileri hakkında J. C. Chabrier, "L'école de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir," Doktora Tezi, Paris-Sorbonne, 1976. agy, "Şerif Muhiddin Haydar Hâşimî Targan, Luthiste et Compositeur. Une Confluence Culturelle Ottomane et un Rayonnement Artistique Mondial," *Histoire Êconomique et Sociale de l'Empire Ottoman et de la Turquie (1326-1960)*, der. Daniel Panzac, 1996, s. 767-774.

10 Eserlerinin analizi hakkında bkz. M. Hakan Cevher, *Şerif Muhiddin Targan Hayatı-Besteciliği-Eserleri,* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1993, s. 24-28.

11 Şerif Muhiddin'in taksimleri konusunda yapılan bir çalışma için bkz. Işıktaş, agt.

12 Şerif Muhiddin'in virtüözitesi ve bunun çalgı müziği içindeki yeri hakkında bkz. Işıktaş, age, s. 318-326 ve ayrıca Cem Behar, "Geleneksel Türk Musıkisinde Virtüözluk Kavramı ve Uygulamaları", *Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım*, İstanbul: Afa Yayınları, 1993, s. 85-115.

13 Bkz. Işıktaş, age, 232-254 ve *Ud Metodu: Şerif Muhiddin Targan*, haz. Zeki Yılmaz, İstanbul: Gökhan Matbaası, 1995.

14 Samim Karaca, "Şerif Bey ve Müziğimize Getirdikleri," *Şerif Muhiddin Targan: Peygamber Torununun Müziği,* haz. Mehmet Güntekin, İstanbul: Kaf Müzik, 2000, s. 41.

15 Sermet Sami Uysal, *Bâki Kalan Bu Kubbede*, İstanbul: L&M Yayınları, 2005, s. 290-291.

16 Yıllar sonra bu bilgiler "Ünlü Türkler" başlığıyla 22 Şubat 1970'te yayınlanan, Tanburi Cemil Bey ile ilgili bir radyo konuşması metninde Tülbentçi tarafından hazırlanacaktır. Daha geniş bilgi için bkz. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/21546 (Erişim Tarihi: 22.12.2019).

17 Mithat Cemal [Kuntay], *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif,* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986, s. 187.

18 Nejat Bozkurt, *Felsefe Işığıyla Arayışlar,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 191.

19 Şerif Muhiddin ve Mehmed Akif arasındaki dostluk hakkında bkz. Bilen Işıktaş, *Harflerin ve Seslerin Ruhundaki Seyyahlar: Mehmed Âkif Ersoy ve Şerif Muhiddin Targan*, İstanbul: Pendik Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, ayrıca bkz. Eşref Edib, *Mehmed Âkif Hayatı ve Eserleri,* İstanbul: Sebilürreşad Neşriyatı, 1962, s. 308.

20 Cinuçen Tanrıkorur, "Targan'ın Ardından I," *Son Baskı* (27 Kasım 1967): 4.

21 Ilan Pappe, *Ortadoğu'yu Anlamak*, çev. Gül Atmaca, İstanbul: NTV Yayınları, 2009, s. 227.


Bir popüler kültür kahramanı
CEMAL REŞİT REY
EVİN İLYASOĞLU

Cemal Reşit Rey (1904-1985).

ÜNLÜ bestecimiz Cemal Reşit Rey Türk müziğine sunduğu çağdaş boyutun yanı sıra, orkestra şefliği, operetleri, marşları, öğretmenliği, radyo programcılığı ve müzik kurumları kuruculuğuyla dünya müzik kültürünün bir temsilcisi ve 19. yüzyılı 20. yüzyıla, Osmanlı'yı Cumhuriyet'e, Doğu kültürünü Batı kültürüne bağlayan bir simge şahsiyettir. Büyük senfonik ve piyano eserlerinin yanı sıra, "Onuncu Yıl Marşı" ve "Lüküs Hayat Opereti"yle de geniş kitlelere seslenmiştir.

AİLE

5 Ekim 1904 tarihinde babasının mutasarrıf olarak görev yaptığı Kudüs'te dünyaya gelir. Babası Ahmet Reşit Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir diplomatı ve aynı zamanda *Servet-i Fünûn* dergisinde yazan bir edebiyatçıdır. Anılarının yer aldığı yazma nüsha, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunmaktadır.

Güzel piyano çalan annesi ona küçük yaşta piyanoyu öğretmiştir. Annesinin ailesinde Osman Hamdi Bey, Sedat Hakkı Eldem gibi Türk sanatına büyük hizmetler vermiş değerli isimler vardır.

Cemal Reşit'in de çocukluğu son derece aydın ve kültürlü bir çevrede geçer. Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısına konuk olan büyük sanatçıları tanımıştır. 1913'te ailesiyle birlikte önce İsviçre'ye (Cenevre Konservatuvarına) sonra Paris'e gider. Orada yaşadığı yıllarda Gabriel Fauré, Marguerite Long ve Henri Defossé gibi çağın değerli hocaları ve bestecileriyle çalışma fırsatı bulur.

Ağabeyi Ekrem Reşit Rey son derece yaratıcı ve kültürlü bir edebiyat adamıdır. Cemal Reşit Rey üstünde büyük etkisi vardır. Aile, gerek Fransa'da gerekse İstanbul'da üst düzey sanatçılardan oluşan bir çevreye sahiptir. Yalnız müzikçiler değil, edebiyatçılar, tiyatrocular, ressamlar da bu halkanın içindedir.

Paris'teki eğitimi devam ederken 1923 ilkbaharında Uşşakizade Halit Bey tarafından, yeni şekillenen Darülelhan'da ("Melodiler Yuvası," sonradan Konservatuvar) hocalık yapmak üzere İstanbul'a çağrılır. Paris'teki hocalarının karşı çıkmalarına aldırmadan, tahsilini yarım bırakarak, trene atlayıp gelir. Henüz 19 yaşındadır. Okulunu bitirmemiştir, ama Darülelhan'a hoca olur.

İLK ESERLERİ VE İSTANBUL MÜZİK DÜNYASINI YARATMASI

Cemal Reşit Rey'in ilk verimleri, daha Fransa'dayken yazdığı Fransızca şarkılar ve sahne eserleridir. Bugün bunların çoğu kayıptır. Türkiye'ye döndükten bir süre sonra "Anadolu Türküleri"ni çokça seslendirerek yeni bir döneme başlar. Bu türkülerin 1926'da Paris'te seslendirilmesi ve notaların Heugel Matbaası tarafından basılması, büyük bir başarıdır.

Cemal Bey, Batılı toplumlarda olduğu gibi İstanbul'da da oda müziği yaparak bir dünya kurar. Bu bir görgü meselesidir. Önce bir trio, sonra bir kuvartet, derken oda orkestrası ve ardından bir senfonik orkestra oluşur.

1943'te kurulan orkestra, önceleri konservatuvar öğrencileri ile gönüllü müzikçileri biraraya getirmiş, sonradan bu topluluk İstanbul Belediyesine bağlanmış, "Şehir Orkestrası" adını almış, 1972'den sonra da devletten sanatçı kadroları çıkartarak Devlet Orkestrası statüsünü almıştır.

Cemal Bey, 1930'lu yıllarda hem orkestra şefi hem oda müzikçisi hem öğretmen hem besteci, hem de radyo programcısı olarak etkinliklerini sürdürür: "Piyano Dünyasında Gezintiler" adlı radyo programlarında piyanoda müzik tarihinden ve kendi bestelerinden örnekler çalar ve açıklar. Filarmoni Derneğinin kuruculuğunu yapmasıyla dünya ünlülerinin Türkiye'ye gelişi için maddi destek sağlanır. İstanbul'da haftalık konser geleneğinin yerleşmesine ön ayak olur. Konservatuvarda verdiği piyano derslerinin yanı sıra halka açık "Analiz Müzikal" dersleri çok popüler olur: Cemal Bey bu derslerde bir operayı ele alıp bestecisinin hayatından eserin yapısına ve çağına ilişkin ayrıntılı bilgiler verir.

MÜZİKLE RESİM YAPMAK

Cemal Reşit Rey, 1929-30'larda 'müzikle resim yapma sanatı' dediğimiz 'senfonik şiir' türünün Türkiye'deki öncüsü olmuştur. Müziği, müzik dışı bir konuyla birleştirme ustalığı olan senfonik şiirde İstanbul'u veya Anadolu'yu müzikle anlatmadaki zarafeti başlıbaşına bir 'tanıtım' olayıdır. "Enstantaneler" başlıklı eserinde sanki İstanbul'un her köşesinden bir başka minyatür fotoğraf çekmiştir: Ağ çeken balıkçıları kontrbaslarda, oynaşan balıkları *piccola* flütün gümüş renginde dinleriz.

"Bebek Efsanesi," "Karagöz Senfonisi," "Türk Manzaraları," "Fatih" senfonik şiiri ve nice senfonik çalışması Türk müzik tarihini zenginleştirmiştir. 1950 sonrasında tasavvuf felsefesinin ve geleneksel makamlarımızın zenginliğinde yepyeni bir senfonik boyuta varır: "Çağrılış" gibi yine bir senfonik şiir modeliyle müzikle felsefeyi ve resim yapma sanatını birleştirir.

OPERETLER VE "ONUNCU YIL MARŞI"

Şiirlerini Nazım Hikmet'in yazdığı, Ekrem Reşit'in müzik diline uyarladığı Cemal Reşit operetleri, 1930'lu yıllarda İstanbul'da bir gelenek yaratan, herkesin özenle giyinip kuşanıp gittiği teatral gösterilerdir. Revüler ise

Cemal Reşit ilk kez müzikle resim çizmiş ve özellikle müzikle İstanbul'u resimlemiş Türk bestecisidir.

(Çakıl Gazinosu gibi) alaturka mekanlarda ve (Safiye Ayla, Sadi Hoşses gibi) ünlü alaturka sanatçıların da katılımıyla *jazz-band* eşliğinde icra edilir. Amaç, bildik yerel kültürü kullanarak halkı çok sesliliğe alıştırmaktır. Operetler, revü müzikleri ve marşların yıllarca ağızdan ağza gezmesi de Cemal Reşit Rey'in toplumun nabzını yakaladığının, içinde yaşadığı günün ortamına göre geniş kitlelerle bir iletişim kurabildiğinin kanıtıdır. Çok sesli müziği sunarken içine alaturka şarkıları yerleştirdiği revülerde halka tanıdık bir kulakla seslenmiştir.

Günümüzde 'popüler kültür' kahramanları aranıyor. Eğer yakın müzik tarihimize dönüp bakarsak bu iki sözcüğün gerçekten de buluştuğu bir kahraman olarak Cemal Reşit Rey çıkar karşımıza. Belki de onu en kolay anımsama yolu "Çıktık Açık Alınla" diye başlayan "Onuncu Yıl Marşı" ve büyükannelerimizden çocuklarımıza kadar herkesin mırıldandığı "Lüküs Hayat" operetidir. Kurduğu orkestralar, operet, revü ve opera gibi sahne sanatlarına hizmetleriyle, radyo programı "Piyano Dünyasında Gezintiler"le İstanbul hayatına taze bir soluk getirmiştir. 1930'lu yılların İstanbul 'sosyetesinde' kürklerini giyip, pırlantalarını takarak Cemal ve Ekrem Reşit kardeşlerin operetlerine gitmek, günlerce operetlerden ezgiler mırıldanmak hayatın bir parçası olmuştur.

MEDYA YARATMA

Bugün radyo, televizyon, video, tablet, android telefonlar, çeşitli gazeteler ve dergiler medyanın gücünü sergiliyor. Bu yaygın iletişim araçları sanatın her dalını zenginleştiriyor. Cemal Reşit Rey'in gençlik yıllarına, 1920'lere, 1930'lara dönüp bakarsak, basın-yayın organlarının henüz filizlenmediği; eski harflerden Latin harflerine geçiş sonrasında kuşaklar arasında iletişim zorluğu yaşandığı bir dönemi görürüz. İşte Cemal Reşit Rey, bu dönemde, müzik sanatının herkese seslenen tılsımı ile bir iletişim ağı yaratmaktadır.

Konservatuvarda kurduğu Batı tipi polifonik koroda çarşaflı hanımlar, fesli beylere "si-mi-zas-yon" usulü (sözleri değil de notaları söyleterek) "Requiem"i icra ettirtmesi başlı başına bir olaydır. Müzik analizi dersleri vererek öğrencilerine müziğin alımlı dünyasını sunar. Bu dersler adeta *one-man-show*dur. Her yaştan ve her meslekten kadınlı erkekli kişiler, konservatuvardan olsun olmasın, bu derslere katılırlar.

Cemal Reşit'i keşfettikçe onun çağı yakalamış bir medya öncüsü olduğunu daha iyi fark ediyoruz. Örneğin *ondes martenot* gibi 1930'ların başında icat edilmiş bir çalgıyı o sıralarda Honegger veya Messiaen gibi iki besteci orkestrasına alıyor, bir de Cemal Reşit Rey! *Ondes martenot* ve yaylı çalgılar için "Poeme" adlı bir oda müziği besteliyor. İzlenimcilik akımı, yerel müziklerden yola çıkan Ulusçuluk akımı, o günlerde gündemde olan ve Cemal Reşit'in de yakından izleyip uyguladığı akımlar.

20. yüzyıl başında zamanın bir modası da komple müzisyen olmaktır. Cemal Reşit'in yetiştiği yıllarda Paris ve Cenevre'de çevresindeki her ünlü müzikçi mutlaka bestecilikle uğraşıyor, orkestra yönetmeye soyunuyor ve çalgısının virtüözü, ustası olarak ün yapıyor. Alfred Cortot gibi... Cemal Reşit Rey, besteci, piyanist ve şef olarak Avrupa'nın neredeyse 20 yıl gündeminde kalmıştır. Bugün Avrupa müzik tarihine geçmiş nice ünlü şef, onun eserlerini 1927-40 arasında en ünlü orkestralara çaldırtmıştır.

Operet yazmak 1930'larda son derece moda olmuştur. Tıpkı Ira ve George Gershwin gibi Ekrem ve Cemal Reşit kardeşler de peşpeşe operetler yazarlar. Broadway'in Avrupa'ya yansıdığı yıllardır. Cemal Bey şöyle anlatır: "'Lüküs Hayat'ta, orkestrasyonu iki piyano ve birkaç saz için yazmıştım. İki piyano o zamanlar çok moda idi. Her akşam ve matine dahil, Allah'ın her günü, Ferdi Ştatzer ile orkestranın içinde yer alan iki piyanoyu çalıyorduk."

Ben Cemal Beyin son zamanlarına yetiştim. Kendisiyle dergiler, gazeteler, radyo için pek çok söyleşi yaptım ve en son televizyon programını gerçekleştirdim. Onu son döneminde yakından tanıdım. Ve ölümünden 10 yıl sonra da hakkında kocaman bir kitap yazmak nasip oldu. Ne yazık ki son döneminde manevi acılar içindeydi. Nişantaşı'ndaki baba yadigarı olan o görkemli konaktan taşınıp Beşiktaş Serencebey'de bir giriş katına yerleştikten sonra çok yalnız kalmıştı. Ölümünün hemen ardından özel eşyası ve piyanosunun satılması, kitapları, mektupları ve notalarının dağıtılması bir kadirbilmezlik örneğidir. Notaları bir süre İstanbul Filarmoni Derneği'nde, Panayot Abacı'nın korumasında kaldı ama uzun yıllar tasnif edilip geniş kitlelerin kullanımına sunulamadı. Cemal Reşit Rey'e sahip çıkmak, adını taşıyan Harbiye'deki Cemal Reşit Rey Konser Salonuna yakışır.

Cemal Reşit Rey dünyamızdan gelip geçen bir kuyruklu yıldızdı.

Geleneklerine ve dinine bağlılığı, atalarına hayranlığı ile kendine özgü bir sanatçıdır. Bizi hâlâ neşelendiren operetleri, coşturan marşları, düşündürüp duygulandıran senfonileri ve birbirinden renkli piyano eserleriyle sanat dünyamızın bir simgesi olarak tarihteki yerini almıştır. Uzun soluklu senfonilerinde, gizemli İslam ilahilerinin soyutlanmış şekli; aksak ritimlerin kıvraklığı ve Batı sisteminin derin bir çok seslilik anlayışı birleşir. Onun yetiştirdiği öğrenciler bir yana, kuşaklar boyunca nice bestecimiz Cemal Reşit'in yaktığı kıvılcımla yola çıkmıştır.

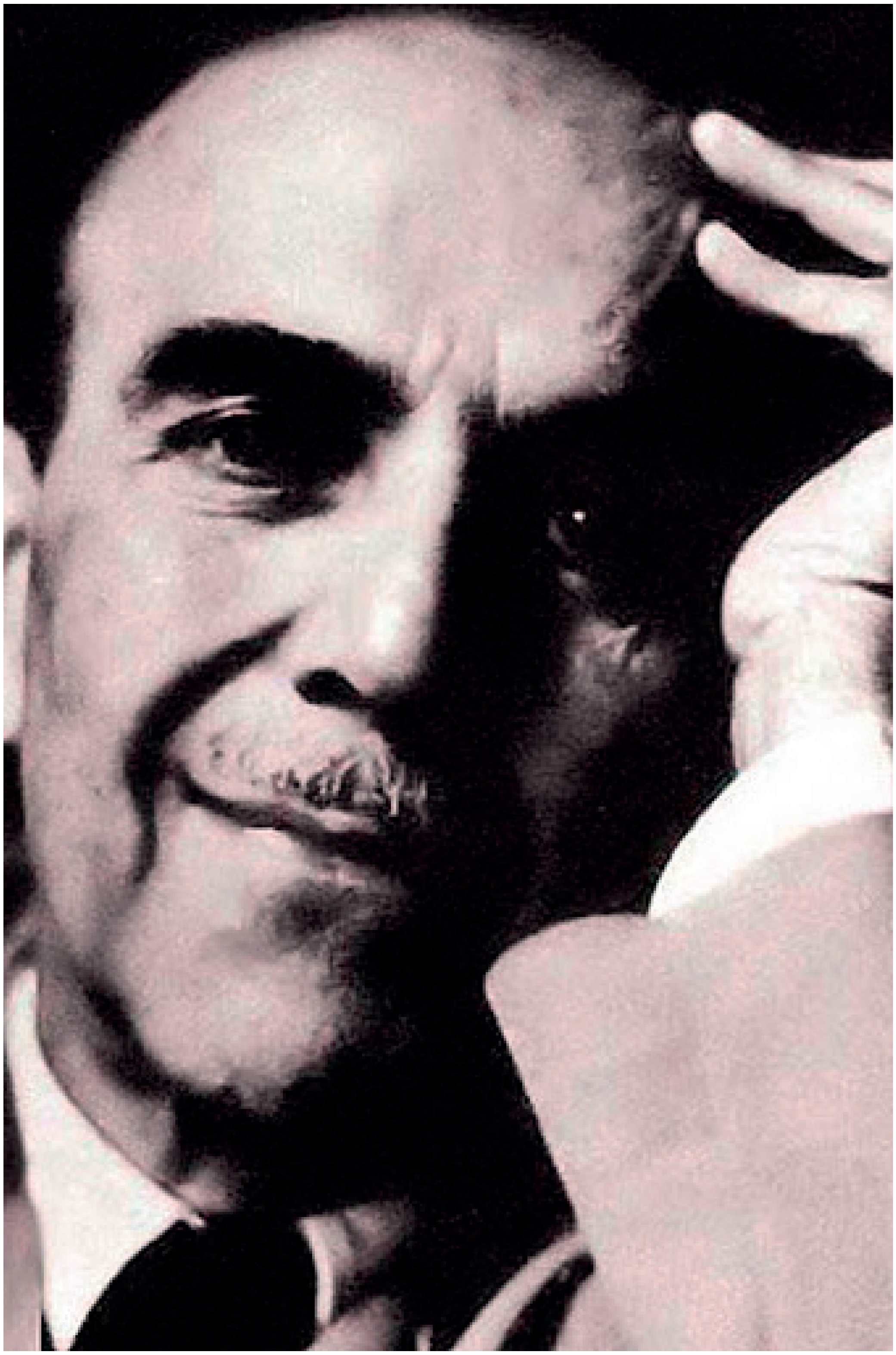
MÜZİKLE RESİM ÇİZMİŞ BESTECİMİZ

Cemal Reşit ilk kez müzikle resim çizmiş ve özellikle İstanbul'u

resimlemiş Türk bestecisidir. Örneğin, "Enstantaneler", "Fatih Senfonisi", piyano ve orkestra için yazdığı ve "Katibim" türküsünü yeni bir sentezle sunduğu "Bir İstanbul Türküsü Üstüne Çeşitlemeler", Serencebey yokuşundaki bir yoğurtçunun çağrısından kaynaklanan "Piyano Prelüdleri", mezarlığı, surları ve sarnıçlarıyla eski İstanbul özlemi yansıtan "Hatıradan İbaret Bir Şehirde Gezintiler" adlı piyano eseri...

Ülkemizden bir Cemal Reşit Rey (1904-1985) geçti: İlk kez halk ezgilerini çokseslendiren, ilk büyük senfonileri, senfonik şiirleri, konçertoları, oda müziklerini, piyano parçalarını, sahne eserlerini yazan bestecimiz. Türk Beşlerinin öncüsü... Mistik düşünceye saygısı, geniş kitleye seslenen yönüyle de bir 'popüler kültür' kahramanı... Orkestralar, piyanistler, oda müzikçileri onun eserlerini çaldıkça ve biz de dinledikçe onu daha iyi tanıyacağız. Z

Cemal Reşit Rey, Budapeşte Senfoni Orkestrası'nın icrası ile "Türkiye Symphonic Poem: IX. Molto Adagio" bestesi.





Yahya Kemal'in Musikimiz Hakkındaki Görüşleri

SERMET SAMİ UYSAL

YAHYA Kemal'in musikimize karşı duyduğu derin bağlılık acaba ne zaman başlamıştı? Sohbetimizde ilkin bu hususu öğrenmek istedim. Şair şöyle dedi:

-Evvela, 1912'de İstanbul'a döndükten sonra iyi bir talih eseri olarak Tanburi Cemil Beyi tanıdım. Bu sanatkârın, tanbur, kemençe, rebap ve lavta ile çaldığı peşrevleri, besteleri, semaileri ve şarkıları dinledim. Itrî'ye Hafız Post'a, Seyyid Nuh'a, Zaharya'ya, Tanburi İshak'a, Sadullah Ağaya, İsmail Dedeye, Şakir Ağaya hayran oldum. Şüphesiz bunda, Tanburi Cemil Beyin çalışının kuvvetli bir tesiri vardır. Eski büyük bestekârlarımızın en iyi eserlerini dinlemek arzusu günden güne kalbimde yer tuttu.

Millî bir ruhun tam ifadesinde musiki ön safta gelir. Bizim sanatlarımızda en sonra mükemmeliyet arz eden musiki olmuştur. En sonra doğduğu içindir ki, diğer büyük sanatlarımız yavaş yavaş öldükleri hâlde musiki devam etmiştir. Gerçi 50-60 seneden beri o da vahim bir şekilde,

o da vahim bir inkiraz hâlindedir. Lakin halkın hâlâ onu sevmesi büsbütün ölmediğine delalet eder.

Musikimizin şiirimize nispetle ölmediği aşikardır. Derhal göze çarpan fark, eski şiirimizde olmayan sentezin musikimizde olmasıdır. Eski şiir bir türlü başlar, başka bir türlü devam eder, gene bambaşka bir türlü biter. Musikimizde ise bunun tam zıddı olarak beste sıkı bir terkip hâlindedir. Yani mükemmel bir eserdir. Musikimizin şiirimize ikinci faikiyeti entelektüel olmaması ve yerli halkın iştirak etmemesidir. Farsî bilmeyenler eski şiirimizi anlamazlar. Halbuki musikide hiç Farsî bilmeksizin yalnız musikiye ibtidai bir vukufla mazhar olmak anlamaya kifayet eder.

Şiir ve musikimiz ikisi de İslam medeniyetinin İran cephesinden geldikleri hâlde biri yani şiir, daima Farsî divana aşina olmak, iyi bir vukuf sahibi olmaya mecburiyet hâsıl etmiş. Halbuki ikincisi yani musiki, İranî olan her şeyle zamanla rabıtasını kesmiş, kendi memleketimizin ve milletimizin havasından ilhamını almıştır. İşte Zaharya gibi Rumlar, İsak gibi Museviler, Nikoğos gibi Ermeniler en millî bir dereceye çıkmıştır. Denilebilir ki, bu memleketin ahalisinin musikide göze çarpan birliği eğer her şeyde olsaymış, çok başka bir millet olurmuşuz.

***

Musiki iki cinstir: melodi üzerine müesses olan ve armoni üzerine müesses olan. Bizim musikimiz melodi, Avrupa musikisi armoni üzerine müessestir. Avrupa musikisinin, bu itibarla muazzam faikiyeti müsellemdir. Zaten bugünki neslin içinde mücadele ettiği tezat bundan ileri geliyor. Kader bizi vaktiyle İslam medeniyetinin musikisinde bir iş görmeye sevk etmiş. O işi de harikulade görmüşüz. Demek ki, Türk dehası Şark âleminde nasıl bir kudret gösterdiyse bugünden sonra Garp musikisinin tekniğini ve metotlarını alarak gene büyük bir iş başarabilir. Ancak bu bir tekamüle muhtaçtır. Bir hamlede olmasının ihtimali yoktur.

Garp musikisine temessül edilirse çok büyük bir iş görmüş olan başta Rusları zikredebiliriz. Onlar Büyük Petro'dan ta I. Nikola'ya kadar, Garp musikisinde tilmiz kaldılar. Ancak 1850'den sonra, yerli havayı fethetmeye başladılar. Tam millî Rus zevkinde harikulade bir musiki yaratarak Avrupa âleminde birdenbire birinci safta parladılar.

Biz Itrî'den İsmail Dedeye kadar olan musikimizi aynen muhafaza etmeliyiz. Çünki mimarimiz, şiirimiz, yazı sanatımız gibi fevkalade bir eserdir ve millîdir. Onu şimdiden sonra da çocuklarımıza öğretmeliyiz, çaldırmalıyız, dinletmeliyiz. Lakin şimdiden sonra Garp musikisinin teknik metotları ile bir Türk musikisi, tıpkı Rus musikisi gibi, vücuda getirmeye bakmalıyız.

***

Boğaz'daki mehtap âlemleri Şeyhülislam Bahâî Efendi tarafından ihdas edilmiştir. Boğaziçi'nde ayın 12, 13 ve 14. gecesi mehtap sefası tertip edilirmiş. O geceler seyr ü sefer durdurulurmuş. En seçme hanendeler o gece sabaha kadar okurmuş. Zaten Türk daha doğrusu Osmanlı musikisinin esası erkek sesi, tanbur ve kemençedir. Diğer sazlar muavindir. Udu Araptan, kemanı Frenkten aldık.

-Musiki tertibi nasılmış acaba?

-Evvela, kemençe ve tanburla taksim... Sonra muganni solo yapar. Arkasından peşrev çalınıp bestelere geçilir. Saz semaileri sonra sesle karışık olan yürük semai, şarkılar ve arkasından halk türküleri gelirdi.

Mehmed Ali Paşanın oğlu İsmail Paşa Mısır'da hüküm sürmeye başlayınca küçük kardeşi Halim Paşa İstanbul'a geliyor ve bu mehtap âlemleri yeniden canlanıyor. Zaten kendisi de musikişinas...

O devirde Medenî Aziz Efendi, Kemani Ağa, Mahmud Hüdaî Efendi akrabasından Nedim Bey, Halim Paşa Yalısında söylermiş. Nedim Beyin davudi, lirik bambaşka bir sesi varmış. Halim Paşanın hemşiresi Prenses Zehra, Nedim'e sesinden âşık olmuş ve onunla evlenmiş. Fakat bir daha umumi yerlerde pek şarkı söyletmemiş. Nedim'lere udi ve bestekâr Ali Rifat Bey, sık sık gelirmiş. Ali Rifat Bey, Prenses Zehra'ya âşık olmuş ve Nedim'den boşatıp kendisi almış. Nedim de Heybeli'ye çekilip kendisini içkiye veriyor ve orada ölüyor. Bu mehtap eğlencelerine bir pazar kayığı ile meşhur külhaniler iştirak edermiş. Fakat o kadar edepli hareket ederlermiş ki, Leyla Hanım anlatmıştı, Nedim okumaya başlayınca külhaniler cızırtısı kimseyi rahatsız etmesin diye ateşte kızarttıkları balık ve şişleri hemen çekerlermiş. Herkes sadece hafif işret edermiş. Kimse ölçüyü kaçırmadan o nefis musiki ziyafetini dinleyip mest olurmuş.

***

-Itrî, Dede Efendi ve Zaharya'nın en beğendiğiniz eserleri?

-Dedeninkilerin hepsini seviyorum. Itrî'nin de hepsini... Hatta hepsinin içinde her mısraını seviyorum. Yalnız, "Tûtî-i mûcize-gûyem"in hiçbir tarafında Itrî'lik yoktur. Ondan binlerce eser kalmış. Zamanla diğerleri kaybolup elimize 20 eser geçmiş. Bu işin tekniğine vâkıf olan mütehassıslar, bu 20 eserin 17'si Itrî'nin diyorlar. Teknikten Nevres iyi anlardı. "Itrî gibi bir üstad Mahurdan Isfahana geçsin; o imkansız. Ya o eser Itrî'nin değil yahut sonradan anlamayanlar değiştirmiştir." derdi.

-Ya Zaharya'dan beğendikleriniz?

-Evvela "Şehnaz Bûselik". Sonra hepsi. Zaharya'yı arka arkaya değil fakat perakende olarak dinledim. Fakat Zaharya'dan banal hatta orta şey dinlemedim. Z

Z Sermet Sami Uysal'ın *Yahya Kemâl'le Sohbetler* (İstanbul: Kitap Yayınları, 1959) adlı eserinden derlenmiştir.



Ses Musikimiz

MÜNİR NURETTİN SELÇUK



PEK küçük bir yaşta musiki öğrenmeye başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de "Türk musikisi hanende musikisidir. Bunu da ehlinden ve bir 'fem-i muhsin'den öğrenmek gerektir." sözü olmuştur.

Dinîsinde ve gayridinîsinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan musikimizi hakkıyla öğrenmek ve layıkıyla terennüm edebilmek için fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahib-i salahiyet bir ağızdan tavır ve edası ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lazımdır. Eski zamanlarda mebzulen yetişen iyi tavırlı okuyucuların nerelerden ve ne suretle yetiştikleri tetkik olunursa bunların, o devirlerde Türk musikisinin konservatuvarlığını yapan Enderunlarda, muzıkalarda, muhtelif tekkelerde ve İstanbul'un muhtelif semtlerinde mevcut vukuflu ve tavırlı üstadlarından uzun zamanlar önlerinde diz çöküp âdâb ve erkanıyla, bütün usul ve incelikleri ile meşk ederek öğrendikleri ve bu şekilde yetiştikleri anlaşılır. Bu hâl takriben, bundan 20-30 sene evveline kadar devam etmekte ve şehrimizin her tarafında mevcut bu üstadlar, muhitlerindeki müstaid ve evsafı haiz okuyucuları, kulaklarına fena nağmeler, yabancı tavırlar girmeksizin iyi bir şekilde yetiştirirler ve musikimizin iyi ağızlardan dinlenmesine vesile olurlardı. Bu meyanda ben de küçük yaşımdan itibaren zamanımızın büyük üstad okuyucuları olan merhum Hoca Ziya Bey, Hafız Ahmed Efendi, Hüsameddin Bey ve emsali zevattan senelerce meşk ve istifaza ederek bir şeyler öğrenebildim.

Zamanımızda bu işin nasıl olduğu ve kimler tarafından yapılmakta bulunduğu tetkik edilirse maalesef mevcudu pek nadir bulunan bu ses üstadlarının gördükleri vazifeyi, şimdi saz ehli ifa etmektedir. Bir sazendenin talebeye saz, nota, musiki nazariyatı göstermesi ne derece tabiî ise kendisinin ses eserlerini icraya müsait ve muktedir olmayan sesiyle, esasen tegannisi çok müşkül ve nota güçlüklerinden ziyade tavır, eda ve icra güçlükleriyle memlû olan eski eserlerimizi, teganni suretiyle öğretmesi, bir okuyucunun çalmasını bilmediği ve muktedir olamadığı bir sazı başkasına öğretmeye kalkışması kadar gayritabiî ve gayrimümkündür. Bu hâl, aynı zamanda yanlış bir keyfiyetin bu suretle devam edip gitmesine ve ses musikimizi daima ayakta tutabilecek olan iyi okuyucuların yetişmesine mâni olması itibarıyla da çok zararlıdır.

Şimdi "Bu işi düzeltmek ve iyi evsafı haiz okuyucuları yetiştirmek nasıl kâbil olur?" sualine verilecek cevap şu olur:

A. Ses musikimizin ehemmiyetli ve ciddi eserlerini, ağır tavır ve nağmelerini gerek kuvveti ve gerekse tavır ve edası itibarıyla icra ve ifaya muktedir olabilecek erkek seslerini ön planda ele almak ve onları yetiştirmeye çalışmak.*

B. Bunları elde mevcut iyi tavırlı ve sahib-i salahiyet okuyuculardan meşk ve talim ettirip aynı zamanda ses için yaptırılması lüzumlu ve faydalı olan ses temrinleri, gırtlak nağmeleri, çarpmalar, ağır ve kısa ihtizazlı eserler, nefes alma, telaffuz vesaire gibi sesi terbiye ve inkişaf ettirecek hususatı iyice ve bilfiil öğretmek.

C. Küçük eserlerden başlayıp yavaş yavaş ve tedricî bir surette en büyük eserlere kadar tavır ve edası ve bütün incelikleriyle uzun bir müddet zarfında meşk ve talim ederek kâbil olduğu takdirde aynı hocalardan, olmazsa diğer hocalardan da nota, usul ve musiki nazariyatı dersleri aldırtıp tam manasıyla olgun ve mücehhez olarak yetiştirmek.

İyi bir okuyucunun yetişmesi için lazım olan bu esaslı noktalar itmam ve ikmal edildiği takdirde, eski zamanlarda olduğu gibi, zamanımızda da azametli musikimizi daima yaşatacak ve ayakta tutacak ve nesillerden nesillere canlı bir misal olarak göstermeye muktedir olabilecek iyi okuyuculara ve icrakârlara kavuşmuş, bu sahadaki büyük bir boşluğu da doldurmuş oluruz. Z

* Klasik musikimizin ses eserleri, erkek sesleri üzerine müesses bulunduğundan kadın sesleri tek olarak gerek tonları ve gerekse tavır ve edaları itibarıyla bu eski eserlerimizi ve ağır nağmelerimizi hakkıyla icraya muktedir olmadıklarından bunları ön planda ele almak istemiyor ve onların kendi seslerinin tonları ve nezaketiyle mütenasip daha hafif ve daha hissî eserler ve mesela kârlar, besteler vesaire gibi ağır eserleri okuyacakları yerde yürük semailer, şarkılar, türküler gibi eserleri okumalarına taraftar bulunuyorum.

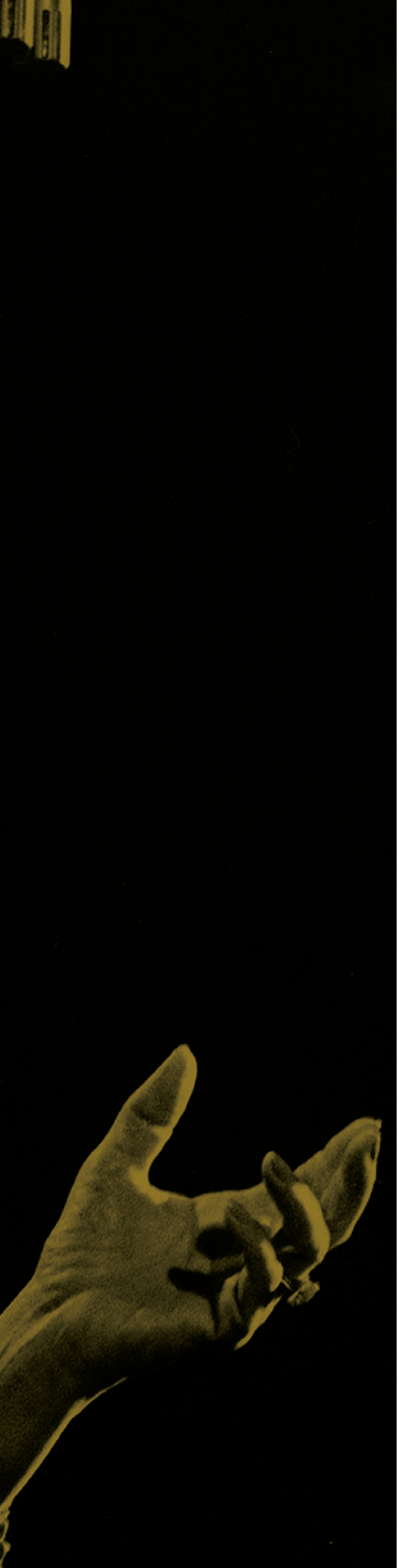
Z *Türk Musikisi Dergisi*'nden (I/2 (1947): 3, 17) alınmıştır.



Arap müziğinin kültür ikonu

ÜMMÜ GÜLSÜM

NAMIK SİNAN TURAN



MODERN Orta Doğu üzerine yazılan eserlerde, siyasi tarih ve sosyo-ekonomik gelişmelerin yanında görmezden gelinemeyen bir isimdir Ümmü Gülsüm. Bütün zamanların en büyük şarkıcılarından biri olmasının yanı sıra Arap halkları için unutulmaz bir portreye dönüşmesinin sebebi, emperyal ve kolonyal rejimlerin yapay sınırlar içinde tasarladığı Arap dünyasını, bütün dayatmalara rağmen, geleneğe dayalı müzik ve şiirle birleştirebilmesidir. Albert Hourani, 1930'larda yerel üsluptan uzaklaşarak İtalyan ve Fransız *café* müziğine yaklaşan Mısır'da, geleneksel tarzı izleyen Ümmü Gülsüm'ün, Şevki ve diğer şairlerin güfteleri ve kitle iletişim araçlarının katkısıyla Arap dünyasında şöhret kazandığını kaydeder.[1] Ilan Pappé ise 'geçmişle kurulan efsanevi bağ' olan Ümmü Gülsüm'ü dinleme alışkanlığının, bölge, sınıf, din ve cinsiyet ayrımı olmaksızın Orta Doğu'nun hayat pratiğinin ayrılmaz bir parçası hâline geldiğine işaret eder.[2] Modern Orta Doğu'nun son asırda yaşadığı entelektüel ve kültürel şekillenmede Ümmü Gülsüm'ün müzikal mirası, Arap kültürel uyanışı 'Nahda'nın müzikteki zirvesini oluşturur.

1904 yılında Dekahliye vilayetinde, yoksul bir imam olan Şeyh İbrahim es-Seyyid el-Baltacı ve Fatıma el-Melîcî'nin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelen Ümmü Gülsüm'ü Arap müziğinin tartışmasız en büyük sesi konumuna taşıyan yeteneği, henüz çocuk yaşlarında keşfedilir. Babası ve ağabeyi Halid ile çevre köylerde erkek kıyafetleriyle katıldığı mevlidlerdeki performansı ve dinî repertuvara dayalı icraları, bu küçük kız çocuğunun yüksek yeteneğinin ilk pırıltılarını ortaya koyar.

Geleneksel bir eğitim sürecinden geçen ve erken yaşta hafız olan Ümmü Gülsüm'ün kaderi Kahire'de, seçkinlerin huzurunda verdiği konserlerle değişir. Dönemin önemli sanatkârlarından olan, aynı zamanda çok iyi bir eğitmen olan Şeyh Ebu'l-Ula Muhammed ile yollarının kesişmesi müzik birikimini ve geleneksel okuma üslubunu geliştirmesine büyük katkı sağlar. Kaside ve edvar okumanın kaidelerini, kompozisyon ve icranın temellerini hocasından öğrenir. Böylelikle sesini daha iyi kontrol etme, esnekliğini arttırma, özellikle ses ile metin ve melodinin anlamı arasındaki uyuma [tevafuk] ulaşabilme yani virtüoz seviyesine çıkma konusunda büyük yol kateder.[3] İcrasında öne çıkan güfteyi taksim etme, bestenin karmaşık melodik yerlerini doğaçlamalar yoluyla çeşitlendirme yeteneğinin gelişmesinde hocasının yanı sıra Ahmed Rami, Ahmed Şevki gibi önemli şairlerin ve Muhammed el-Kassabcı gibi büyük bestekârların etkisi inkar edilemez.

Güçlü şahsiyeti, saygın kamusal imajı; kariyerinin başından itibaren dinleyicisiyle kurduğu seviyeli bağın en belirgin unsurlarıdır. 1923'te Odeon firmasına ilk plağını okuduktan kısa bir süre sonra şöhreti artar ve plakları büyük satış oranlarına ulaşır. 1930'lu yıllara gelindiğinde Fethiye Ahmed, Münire el-Mehdiyye, Bedia Mesabni gibi kendinden önceki kuşakta isim yapmış sanatkârları çoktan geride bırakmış ve şöhreti bütün Levant bölgesine yayılmıştır. 1937'de Kahire Radyosuyla yaptığı sözleşme gereği her ayın ilk perşembesi milyonlara ulaşan canlı konserleri ve müzikal kariyerine nazaran mütevazı olan sinemadaki varlığı Ümmü Gülsüm'ü Arap kültürünün ikonlarından biri hâline dönüştürmüştür. Neyzen Tevfik 1930 yılındaki bir röportajında "Şark bana bir başka Ümmü Gülsüm daha yaratsın, ben elimi perdelerden çekeyim!" derken aslında daha o yıllarda sanatçının Doğu'da elde ettiği yüksek saygınlığa işaret etmekteydi. Nitekim dönemin Türk basınında ve musiki yayınlarında Ümmü Gülsüm, 'Şark Yıldızı' [Kevkebü'ş-Şark] olarak takdim edilecek ve benzersizliğine vurgu yapılacaktı.[4]

Ümmü Gülsüm'ün icrasında kişisel eğiliminin ilk andan itibaren geleneksel üslubu ihyaya yönelik olduğu görülür. 1932 yılında Kral Fuad'ın himayesinde Kahire'de toplanan Arap Müziği Kongresinde müzikte geleneksel olanın korunması ya da Arap müziğine, Avrupa müziğinin etkisiyle yeni unsurlar kazandırılması konusundaki tartışmaların tam ortasında yaptığı icrasıyla

'tarab'ı, neo-klasikçi bir üslupla canlandırdığı açıkça görülüyordu.[5] Arap müziğinde 'tarab,' müzikal duygulanımın kendisi ya da müziğin uyandırdığı sıradışı duygu, esrime ânı ya da estetik coşku olarak tanımlanabilir. 19. yüzyılda Avrupa ve Doğu müzik geleneklerini karşılaştıran Ahmed Faris eş-Şidyak, tarabı Doğuluların zihinsel, duygusal karakterinin bir parçası olarak tarif ediyor; Araplık ve Doğululuk meselesi üzerinden bakıldığında halkın özgün karakterinin yansıması olarak görüyordu. Bu anlayışa göre her halkın bir ruhu vardır, onun müziğini hissedip layıkıyla çalabilmek için bir icracı o ruhu özümsemelidir. Tarab üslubunda şarkı; melodi ve güftenin ahenkli bir ifadesidir.[6]

Tarabı neo-klasikçi bir anlayışla ihya etme misyonu üstlenen Ümmü Gülsüm'ün Mısır'da 1940'lardan itibaren belirginleşen seçimi, İslam'ın ve klasik Arap uygarlığının kültürel köklerinden beslenirken Arap müziğinin klasik formunun güfte ve müzikal anlamda ideal olanı yakalaması, onu çağdaşı şarkıcılarla mukayese kabul etmez bir konuma kavuşturdu. Güfteyi taksim etmesi, serbest doğaçlamalardaki olağanüstü yeteneği, şarkıcılığının en güçlü yönleriydi. Bir diğer önemli nokta ise Arapça telaffuzuydu. Kelimelerin anlaşılırlığı ve dile hâkimiyeti kusursuzdu. Taha Hüseyin, "Onun Arapçayı mükemmel kullanmasından büyük zevk alıyorum" diyordu. Ona göre Ümmü Gülsüm'ün sanatı, şarkıcılıktaki yeteneğinin ötesinde bir kelime ve yorum sanatıydı. 8. yüzyılda yaşayan İbn Sureycî, iyi bir şarkıcıdan beklenenlerden bahsederken iyi telaffuz ve Arapça hâl takılarının doğru kullanılmasına değinmekteydi. Ümmü Gülsüm, metni melodiye bağlayarak parlatırken dinleyici üzerinde sıradışı bir hâkimiyet kurabilmişti. Bütün bunlar onun müzikal ifadesini ve mesajını karşısındakine aktarabilmesinde en önemli noktalardı.[7]

Mısır'ın toplumsal ve kültürel dönüşümlerinin izlerini Ümmü Gülsüm'ün müziği üzerinden okumak mümkündür. O, köklü ve zengin bir geçmişin kültürel taşıyıcılarından biri olarak kabul ediliyordu. İlk yıllarda Muhammed el-Kassabcı ve Riyad el-Sunbatî gibi bestekârların eserleriyle Mısır müziği üzerindeki Pan-Osmanlı etkisini yok etmiş, Mısır üslubunun güçlenmesini sağlamıştı. 1920'lerin ve 1930'ların romantizminin başarısızlığa uğradığı, Mısırlı dinleyicilerin somut gerçekliği içeren eserlere ilgi gösterdiği 1940'lı yıllarda ise Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tunisî ortaklığına dayanan bir repertuvarla dinleyicisi üzerindeki güçlü etkisini sürdürebilmişti. Bu dönemde İngiliz işgaline karşı uyanan ulusal bilincin gelişiminde onun filmlerinde okuduğu vatanperver şarkılar çok etkiliydi. Üniversite gençliği, işçiler ve Mısır'ın bağımsızlığını talep edenlerin dilinde Ümmü Gülsüm şarkıları bağımsızlık manifestosu hâline gelmişti. Onun bu etkisi, 1952'de Krallığı devirerek Cumhuriyeti kuran yeni yönetimce de teslim edilecektir. Ümmü Gülsüm, Pan-Arabizm'in siyasi lideri Cemal Abdünnasır'ın dilinde artık 'Mısır'ın Dördüncü Piramidi'dir. 1950'lerin ikinci yarısından 1967'ye kadar olan dönemde Mısır'ın liderliğinde gündeme gelen Arapların birleşme hayallerinin kültürel anlamdaki en önemli temsilcisi Ümmü Gülsüm'dür. O, şarkıları aracılığıyla Mısır lehçesini bütün Arap dünyasında tanınan bir lehçeye dönüştürerek politikacıların yapamadığı bir işi başarmış, milyonları radyo başında bir araya getirebilmiş, adeta ulusal bir kahramana dönüşmüştür.[8] Orta Doğu tarihçisi Cleveland'in dediği gibi dönemin ruhunu temsil eden Ümmü Gülsüm, Arap ülkelerinde konser salonlarını dolduran ve radyo dinleyicisini büyüleyen bir kadındır.[9]

Sanatçının toplumsal misyonu ve müzikle kitle arasındaki ilişkinin niteliği açısından da Ümmü Gülsüm benzersiz bir fenomendir. 1967 Savaşında Mısır'ın yaşadığı ağır yenilgi karşısında üstlendiği tavır onu rakipsiz konumuna getirecektir. Konser ve plak gelirlerini bağışlaması, Mısır hükümetine yardım amacıyla uluslararası konserlerle ülkenin sarsılan itibarını güçlendirmesi onu Mısır'ın kültür elçisine dönüştürmüştür. O yıllarda konserlerinin gördüğü yoğun ilginin Kahire'deki Amerikan Büyükelçiliğinin istihbarat raporlarına girmesi ve dış basında her ayın ilk perşembesi bütün Arap dünyasını büyüleyen 'Diva' olarak anılması müziğinin gücüyle ulaştığı mertebeye işaret etmektedir.[10]

Bir müzisyen olarak değerlendirildiğinde Ümmü Gülsüm'ün geleneksel okuma tekniklerini, *min el-meşayih* olarak nitelenen üslubu revize ederek bu üsluba yeniden hayat verdiği açıkça görülür. Okuduğu güftelerin Arap şiirinin klasik çağının ve modern çağın en iyi şairlerine ait olması, kaside formunun onun sanatını rahatça sergileyebilmesi yolunda sağladığı katkılar, kıraat alanındaki yüksek birikimi, *zahârif* denen geleneksel süslemelerdeki erişilmez düzeyi, onu yalnızca zamanının değil, bütün zamanların en büyük seslerinden biri konumuna taşımıştır. Dünya müziği konusunda yapılan çalışmalarda Ümmü Gülsüm için özel bir bölüm ayrılmasının arkasında gerçek bir ses virtüözü oluşu yatmaktadır. Riyad el-Sunbatî'nin neo-klasikçi kasideleri ya da Muhammed Abdülvehhab'ın büyük popülarite kazanan şarkılarının benzer şekilde dinleyici tarafından karşılık bulmasında icrasındaki yüksek nitelik başlıca nedendir.

Güftelerin vezniyle oynama konusundaki ustalığı bir başka tartışılmayacak yönüdür. 1950'lerde kendisiyle yapılan bir röportajda genç hanendelere mutlaka şiir bilmeleri ve divan okumalarını tavsiye etmesi manidardır. Zira Arap müziğinde güfte merkezî bir konuma sahiptir. Melodik yapının zenginliğine dayalı Türk tarzı 'tatrib' ya da İtalyan *bel canto*su karşısında Arap tarab üslubu, güftenin taksimine ve ustalıkla tonlanmasına dayalıdır. Ümmü Gülsüm güfteyi doğaçlama yoluyla anlamlandırırken, eserin ritmik kalıplarını dilediği gibi değiştirir, mısraları uzatıp kısaltırdı. Kıraat bilgisi sayesinde bir mısraı defalarca farklı biçimde okuyarak anlamını değiştirebilirdi. Şüphesiz bu durum onun Arap edebiyatı konusundaki derin bilgisiyle yakından ilgiliydi. Yüzyıllar öncesine ait metinleri günümüz insanının diline aktarabilme becerisi ona kimseyle kıyaslanamayacak bir statü sağlamıştı. Oliver Leaman'ın işaret ettiği gibi,



okuduğu bütün eserlere damgasını vurması ve besteciyi gölgede bırakması, son derece sıradan bir malzemeyi bile olağanüstü bir müzikal esere dönüştürebilme yeteneğindendi.[11]

4 Şubat 1975 yılında vefatı, Mısır'da yalnızca cumhurbaşkanlarına uygulanan bir protokolle Kur'ân okutularak kamuoyuna duyurulmuştur. Cenazesine dört buçuk milyonu aşkın insanın katıldığı Ümmü Gülsüm, 20. yüzyılın en büyük müzikal aktörlerinden biri olarak Arap toplumlarının kolektif kültürel belleğinde canlılığını korumakta, efsanesi büyüyerek geleceğe yönelmektedir. Hakkında yapılan akademik çalışmalar, sanatının yüceltildiği biyografik eserler, sayısız belgesel ve son olarak ünlü yönetmen Shirin Neshat'ın "Looking for Oum Kulthum" [Ümmü Gülsüm'ü Ararken] adlı draması (2017) gibi ses getiren filmler, Ümmü Gülsüm'ün büyük bir sanatçı olarak güncelliğinin ve ölümsüzlüğünün göstergeleridir. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

NOTLAR

1 Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples*, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, s. 340.

2 Ilan Pappé, *The Modern Middle East*, New York: Routledge Press, 2005, s. 166-167.

3 Ümmü Gülsüm'ün eğitimi klasik meşk geleneği içinde biçimlenmiştir. Odeon'a ilk plaklarını yaptığı yıllarda en-Necrîdî ile çalışan Ümmü Gülsüm, vokal esnekliğini ve yumuşaklığını geliştirdi. Babası ona ud çalıp müvaşşahat öğretmesi için Mahmud Rahmi ile anlaştı. Ayrıca bestekârlardan İbrahim el-Kabânî, Davud Hüsni ve Muhammed el-Kassabcı de ona ud ve kompozisyon dersi verdi (Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago: Chicago University Press, 1997, s. 56-57).

4 Ümmü Gülsüm'ün Türkiye'deki etkileri hakkında bkz. Murat Özyıldırım, *Arap ve Türk Musikisinin 20. Yüzyıldaki Birlikteliği*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013, s. 108-132.

5 Israel J. Katz, *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Leiden: Brill Academy Press, 2015, s. 184; Virginia Danielson, "Review of Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932," *Yearbook for Traditional Music* 26 (1932): 132-136; ayrıca bkz. Evrim Hikmet Öğüt, "Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi," *Müzik-Bilim Dergisi* 1 (2012): 37-43.

6 Arap müzik geleneği içinde tarab kültürü ve Ümmü Gülsüm'ün bu geleneğin taşıyıcılarından biri olarak rolüne dair ayrıntılı bir inceleme için A. J. Racy, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 15-43.

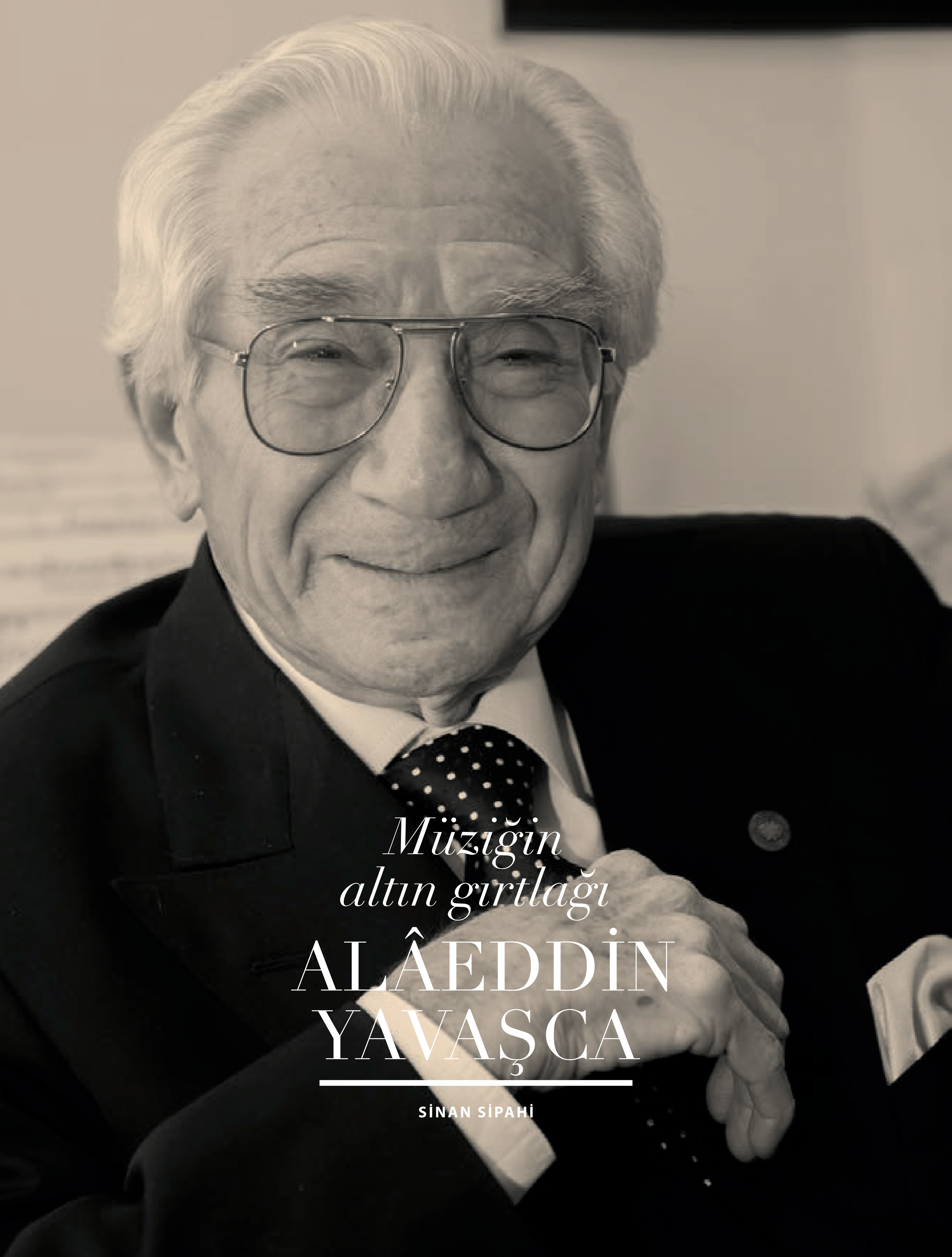
7 Namık Sinan Turan, "Mısır'da Ulusun İnşasında Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm'ün Müzikal Mirası," *Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Müzikte Performans Sempozyumu Tebliğ Kitabı*, ed. Gülay Göğüş ve Ersan Varlı, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016, s. 34-35.

8 Virginia Danielson, "Performance, Political Identity, and Memory: Umm Kulthum and Gamal Abd al-Nasir," *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts in the Middle East*, ed. Sharifa Zuhur, Cairo: The American University in Cairo Press, 1998, s. 103-122.

9 William L. Cleveland, *Modern Ortadoğu Tarihi*, çev. Mehmet Harmancı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, s. 350.

10 Ümmü Gülsüm'ün bu misyonu ve Arap dünyasında bulduğu karşılık hakkında bkz. Laura Lohman, *Umm Kulthum: Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend*, 1967-2007, Connecticut: Wesleyan University Press, 2010.

11 Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, çev. Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre Yayıncılık, 2012, s. 168.



Müziğin altın gırtlağı

ALÂEDDİN YAVAŞCA

SİNAN SİPAHİ

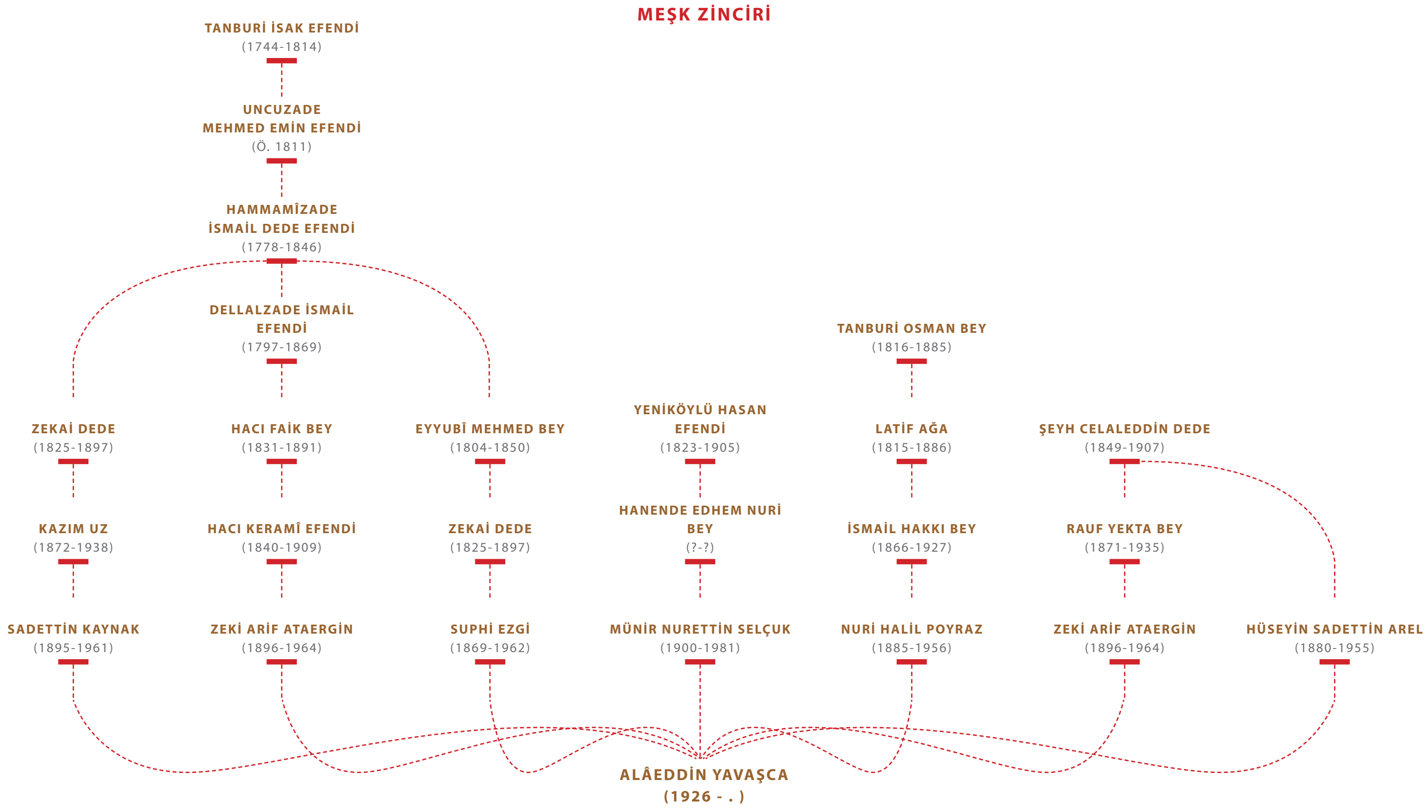
FOTOĞRAF : FİLİZ TÜLÜ

TETKİKLER* neticesinde 'altın gırtlak' olarak nitelendirilen Alâeddin Yavaşca'nın icracılığına bakıldığında repertuvarının genişliği-eser seçimi ve sıralaması, klasik eserleri geleneksel icra üslubuna riayet ederek icra etmesi, nüans, yorum, gider, vurgu, tını, nefes tekniği, telaffuz, notalarda olmayan süslemeler, hocalarından aldığı icra anlayışı özellikleriyle 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılın ilk çeyreğine adını yazdırdığını söylemek gerekir. Tarz ve tavır konusunda Münir Nurettin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Sadettin Kaynak ve önemli bestekârlardan faydalanması sonucunda edindiği musiki zevkini, klasik musikinin önemli eserlerinin de tesiriyle birleştirmiş ve bu zevki kendi hamuruyla yoğurup tarz ve tavrını oluşturmuştur. Bu, aynı zamanda kendisinden sonrakilerin de takip ettiği ve edeceği bir tavır, bir üslup olmuştur. Yavaşca, icrada doğru ve sağlam perde basmayı, makbul ve güzel üslubunu-tavrını; radyo sanatçılarına, konservatuvar öğrencilerine ve diğer talebelerine aktarmıştır.

Alâeddin Yavaşca, usta-çırak sistemine dayanan, ustanın tarz, tavır, usul dâhilinde meşk ettiği ve amacının 'fem-i muhsin' (iyi ağız-güzel tavır) öğretmek olduğu bir nevi öğrenim ve öğretim tarzının yani meşk sisteminin son temsilcisidir. Hocanın kendi usta-çırak silsilesine yani elden ele el vermedeki meşk zincirini gösteren tabloya baktığımızda Yavaşca hocamızın meşk silsilesinin Suphi Ezgi, Zekai Dede, Eyyubî Mehmed Bey; Zeki Arif Ataergin, Hacı Keramî Efendi, Hacı Faik Bey, Dellalzade İsmail Efendi; Sadettin Kaynak, Kazım Uz, Zekai Dede silsilelerini takip ederek üç hocasından da Hammamîzade İsmail Dede Efendiye ve dolayısıyla Tanburi İsak Efendiye kadar uzandığını görmekteyiz. Yine tabloya göre onun meşk zinciri, hocaları Hüseyin Sadettin Arel ve Zeki Arif Ataergin vasıtasıyla Şeyh Celaleddin Dedeye, Nuri Halil Poyraz ile Tanburi Osman Beye, Münir Nurettin Selçuk ile de Yeniköylü Hasan Efendiye kadar ulaşmaktadır. Bu vesileyle Onur Güneş Ayas'ın "Gerçekten de Alâeddin Yavaşca burada kendi meşk silsilesinden bahsederken aslında 'bir hamlede' Osmanlı müzik geleneğini Cumhuriyet'e intikal ettiren neredeyse bütün halkaları anmış olmaktadır" tespitinin aşağıdaki tablo göz önünde bulundurulduğunda ne kadar isabetli olduğunu paylaşmak isterim.

Zaman zaman hocalarından bahseden Alâeddin Yavaşca'nın yetiştiği musiki iklimine, aynı zamanda hocaları olan, Türk musikisinin, yaşadıkları devirdeki ana direkleri kabul edilebilecek büyük musikişinaslar hakkındaki tespitlerine ve onlardan ne surette yararlandığına bakmak, onu tanımak için faydalı olacaktır. Mesela hocası Zeki Arif Ataergin hakkında şöyle demektedir: "Hayatıma başka bir etkisi olmuştur, benim adeta ruhumu yıkamıştır. O, Tanburi Cemil'in tanburunun kanuna aktarılmış şekliydi." Ataergin, Yavaşca hocamızın çok etkisinde kaldığı bir hocasıdır. Ataergin'in radyodan Yavaşca'yı dinleyip tanışmak için haber göndermesiyle başlayan beraberlikleri,

ALÂEDDİN YAVAŞCA'NIN BAĞLI BULUNDUĞU MEŞK ZİNCİRİ



Sadettin Kaynak ile.



Mesud Cemil ve Hakkı Derman ile.



Zeki Arif Ataergin ile.



hanendelikte üstün meziyetleri olan ve eserlerinin zorluğuyla bilinen Ataergin'in bestelerinin ve tarzının gelecek kuşaklara aktarılması açısından Türk müziğinde çok önemli bir olaydır. "O, klasik dönemin bugünkü dille konuşan bestekârıdır. Klasik üslubu, Türk musikisindeki klasik cümleleri, kudreti ve sürprizleri Zeki Arif hocamdan aldım. Musikinin pek çok inceliğini ondan öğrendim." diyen, kolay kolay icra edilemeyecek, belki de kendisiyle birebir meşkte bile aşılamayacak zorluktaki eserlerin tanınmasını ve yaşamasını sağlayan Yavaşca hocamızın arşivinde Zeki Arif Ataergin'den intikal eden belgeler bulunmaktadır.

Yavaşca, hocası Sadettin Kaynak için "O, musiki ufkunu zorlayan, kabına sığmayan bir dehadır. Türk musikisinde bestekârlık konusunda, form anlamında reform yapmıştır" der. Süleyman Erguner sayesinde tanışmışlardır. Yavaşca, Kaynak'tan hem kendi eserlerini hem klasik eserleri meşk etmiş, ayrıca uzun yıllar süren beraberlik sayesinde Kaynak'ın eserlerinin tanınmasına, doğru icra edilmesine ve tespitine katkı sağlamıştır. Kaynak'ın da Yavaşca hocamıza 'değişik üslup' ve 'repertuvar' bakımından çok katkısı olmuştur. Yavaşca'nın naklettiğine göre daha önce birbirleriyle tanışmamış olan Ataergin ve Kaynak, Yavaşca sayesinde bir araya gelmişler, ilk görüşmelerinde kırk yıllık dostmuş gibi samimi olmuşlardır.

Alâeddin Yavaşca, lisedeyken İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın evindeki fasıllardan birinde tanıştığı, Tanburi İsak Efendiye uzanan koldaki nazariyat ve eser analizi hocası Dr. Suphi Ezgi hakkında ise "Bana göre musiki âlimi olarak dünden zamanımıza intikal eden tek adamdı" der.

Yavaşca, üniversite korosundayken H. Sadettin Arel'in nazariyat derslerine devam etmiş ve ailevi yakınlık sebebiyle sürekli biçimde ondan istifade etme imkanı bulmuştur.

"Bestekârlıkta musiki zevkini bana öğretti" ve "Bizim pirimizdir," "Klasik üslubu çok çok güzel olarak zamanın anlayabileceği şekle getirmek suretiyle halka ve radyo sanatçılarına aktarmasını bilmiştir" dediği hocası Suphi Ziya Özbekkan ile Ankara ve İstanbul'da

Şef Alâeddin Yavaşca bir TRT programında.



meşk etmiş, onun bestelerini notaya dökmüştür. Birlikte meşk ettiği ve bestelerini notaya döktüğü bir diğer hocası ise Fehmi Tokay'dır. Ondan ayrıca solistlik yönüyle değil bestekârlık cihetinden 'fem-i muhsin' olarak faydalanmıştır.

1950'de radyoya girdikten sonra kendisinin bir programını dinleyip beğenen Münir Nurettin Selçuk ise ona göre "Solo icra anlayışını ve bunu halka ulaştırmayı başlatan ve geliştiren bir sanatçıdır."

Toplu icralarda kendisinden çok faydalandığı Nuri Halil Poyraz hakkındaki yorumu şöyledir: "Velut bir bestekârdı. Eski musikiden zamanımıza geçit olan bir musikişinastı."

Hocası Dede Süleyman Erguner'le üniversite korosunda tanışmış; dinî musiki ve Mevlevi ayin-i şerifleri hususunda kendisinden istifade etmiştir.

Mesud Cemil'in ise müzik sanatı ile ilgilenenlerin taşıması gerektiği özellikler konusunda çok bilgili olduğunu ve bu özelliğini icracılığına da yansıttığını vurgular, aynı zamanda kendisinden koro idare etme tekniği bakımından istifade ettiğini dile getirirdi.

Ona göre İ. Hakkı Nebiloğlu, "Musikişinaslar içerisinde nazariyatı en iyi bilenlerden birisi"dir ve kendisinden bu anlamda çok faydalanmıştır.

Refik Fersan ile evlerinde uzun süre meşk etmiş, hatta eşi Fahire Hanım da kemençesi ile bu meşklere eşlik etmiştir. Yavaşca, Fersan için "kimseye vermediği eserlerinden bazılarını bana verdi" demiştir.

Süleyman Erguner'in grubundan olan M. Ekrem Karadeniz'in evine giderek ondan istifade etmiştir. Çok titiz olan Karadeniz, Yavaşca'nın repertuvarına önemli katkı sağlamıştır.

Alâeddin Yavaşca, aynı zamanda mektep hüviyetinde olan Beşiktaş'ta Hakkı Süha Gezgin'in, Kabataş Setüstü'nde Dr. Çerçöp Sami Beyin, Maçka'da İpekçiler'in (Lale ve Nergis Hanımlar), Bomonti'de Dr. Selahattin Tanur'un, Şişli'de H. Sadettin Arel'in, Bakırcılar'da İbnülemin Mahmut Kemal İnal'in, Cağaloğlu'nda Mildan Niyazi Beyin, Fatih'te Mükerrem Akıncı'nın, Çarşamba Tabakyunus'ta Süleyman Erguner'in, Cerrahpaşa'da Abdülkadir Töre'nin ve Cahit Gözkan'ın, Ayaspaşa'da Zeki Toros'un, Yeniköy'de Rasim Ferit Talay'ın evlerinde ve Üsküdar'daki Özbekler Tekkesindeki meclislere de iştirak etmiştir. Yavaşca hocamız sohbetlerinde; hanendelik, repertuvar, fasıl tarzını, büyük usulleri, vuruşları, def çalmasını H. Süha Gezgin'in meclisinde öğrendiğini söylemiş, Dr. Selahattin Tanur'un meclisi hakkında bilgi verirken de çok disiplinli bir şekilde gerçekleştirilen fasıl meşklerinde, bilinmeyen pek çok eserler geçtiğini, hiçbir yerde bulamayacağı notaları orada tamamladığını ve bu sayede fasılda ilerleme sağladığını söylemiştir.

Yavaşca, "beste yapmak için musikimizi bütün formlarıyla incelemek, içine sindirmek, eserlerin analizlerini yapmak ve edebiyatı çok iyi bilmek, aynı zamanda da bestekârlık yeteneğine sahip olmak gerekir" anlayışıyla



FOTOĞRAF : FİLİZ TÜLÜ

ayin-i şeriften çocuk şarkısına kadar değişik formlarda ve klasik müzikten popüler şarkılara kadar her türde eser bestelemiştir. "Sûzinâk-ı Nev" adını verdiği bir makam terkip eden Yavaşca, aralarında Dede Efendi, Numan Ağa, Nikoğos Ağa, Suphi Ziya Özbekkan, Fehmi Tokay, M. Nafiz Irmak gibi çok önemli bestekârlarımızın bulunduğu pek çok bestekârın şarkısına aranağme yazmıştır.

Musikinin hemen her alanında karşımıza çıkan Alâeddin Yavaşca, 1967 yılından itibaren koro şefliği de yapmaya başlamış; hanım, erkek koroları ile karma koro yönetmiştir.

1940'lı yıllarda kısa bir süre hocalık yaptığı Eminönü Halkevinde, 1961-1962 yıllarında Cağaloğlu'nda özel konservatuvarda, 1966'dan itibaren radyoda, 1976'dan itibaren konservatuvarda ve evde yaptığı meşklerde yetiştirdiği öğrencilerden birçoğu, bugün radyolarda, devlet korolarında, piyasa dediğimiz özel kurumlarda çalışmaktadır.

İstanbul Erkek Lisesinde Neyzen Emin Dedenin talebesi edebiyat öğretmeni ve yazar Hakkı Süha Gezgin'in vesilesi ile başladığı, zamanın ilim ve edebiyat önderlerinin de katıldığı sohbet ve sanat meclisleri, Yavaşca hocamızın üniversitelerde, akademilerde, eğitimle kazanılamayacak kültür ve sanat hazinelerine sahip olmasını sağlamış ve ona birçok musiki üstadını, sanat adamını ve yazarı tanıma fırsatı vermiştir. Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haluk Recai (Haldun Menemencioğlu), Muhittin Erev, Prof. Dr. Osman Şevki Uludağ, Ord. Prof. Tevfik Kazancıgil, Ord. Prof. Kazım İsmail Gürkan, Ord. Prof. Fahreddin Kerim Gökay, Prof. Mükrimin Halil Yinanç, Hasan Âli Yücel, Vasfi Rıza Zobu bu isimlerden bazılarıdır.

İçinde bulunduğu ortam entelektüel yanını geliştirdiğinden ve edebiyatı çok sevdiği için bilgi ve görüşlerini yazıya dökmede hiçbir zaman zorlanmamış, 1950'li yıllarda yayınlanan "Dünün Bestekârları" yazı dizisinde Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi çok önemli musikişinasları anlatmış, hatta onların kara kalem portrelerini bizzat çizerek sayfalarını zenginleştirmiştir. O, ilkokul yıllarından itibaren kara kalem ve sulu boya teknikleri ile peyzaj ve portreler çizen bir ressamdır aynı zamanda. Yine 1950'den itibaren özellikle *Radyonun Sesi, Radyo Haftası, Mızrap* gibi dergilerle bazı gazetelerde müzikle ilgili yazılar kaleme almış ve yine bu süreli yayınlarda kendisiyle yapılan pek çok röportaja yer verilmiştir. Yavaşca'nın musiki hakkında olanlar hariç, muhtelif konularda deneme tarzında yazıları, ayrıca hatırı sayılır miktarda tıbbi uzmanlık sahasına ait yazıları vardır.

Değişik formlarda 654 civarında eser besteleyen Yavaşca'nın, makam, usul ve nazariyat bilgisinde yeterli düzeye sahip olmakla birlikte bestekârlık yolunda da yeteneği ve hevesi olan müzisyenlere ışık tutacak teknik bilgiler vermek maksadıyla, bütün formların nota örnekli analizini yaparak hazırladığı *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* adlı kitabı konservatuvarların ilgili bölümlerince ders kitabı yahut kaynak eser olarak okutulmaktadır.

Tasavvuf, halk ve divan da aralarında olmak üzere, Türk şiirini derinlemesine inceleyen Yavaşca hocamız yazmış olduğu 97 eserin güftesini ise bir tevazu örneği sergileyerek "Bestekârlar beste yapmak istediklerinde ellerinde o ana uygun güfte yoksa yazmak zorunda kalabiliyorlar, işte benimki öyle bir şey" şeklinde ifade etmiştir. Z

* Prof.Dr. Erol Belgin ve Prof.Dr. Ergin Turan tarafından Hacettepe Üniversitesi Kulak Burun Boğaz Kliniği Odyoloji Ünitesinde yapılmıştır. (Hasan Oral Şen. *Alâeddin Yavaşca.* TRT Yayınları, 1998, s 154-157.)

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Eski Mûsıkî

Çok insan anlıyamaz eski mûsıkîmizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını
Ve seslenir büyük Itrî, semâyı örten rûh,
Peşinde dalgalanır bestesiyle Seyyid Nûh,
O mutlu devrede Itrî'ye en yakın bir dost
Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post...
Bu neslin ortada dâhîcedir başardığı iş,
Vatan nasıl karışır mûsıkıyle, göstermiş.

Bu yaz kemençeyi bir dinledinse Kanlıca'da,
Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca'da.
Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan,
Sihirli rüzgâr eser dâimâ bu topraktan.

Evet bu eski nesil bir şerefli âlem açar,
Duyuşta ince zamanlardan inkırâza kadar.
Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir
Ve âkıbet Dede'nin anlı şanlı devri gelir.
Bu mûsıkîyi, O, son kudretiyle parlattı;
Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı.

Yahya Kemal Beyatlı

Kendi Gök Kubbemiz



FATİH OPERASI

YALÇIN TURA

Gentile Bellini. Fatih Sultan Mehmed.

TURAN Oflazoğlu, 1981 yılında temsil edilen "Bizans Düştü" adlı üç perdelik oyununu sonradan ele almış, kısaltarak iki perdelik bir libretto hâline getirmiş ve başka librettolarıyla birlikde, "Fatih" adıyla yayınlanan kitabına koymuşdu. İmzalayarak bana verdiği nüshanın ilk sayfasına da: "Haydi bakalım, bestele artık" yazmışdı.

Turan'la İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ndeki öğrenimim sırasında tanışmışdık. Esas sertifikası İngiliz Edebiyatı iken yardımcı sertifika olarak da bizim Felsefe Bölümü'ne devam etmeye başlamışdı. Kısa zamanda dost olduk, sanırım tanışmamızda ortak arkadaşımız Ender Gürol'un da katkısı olmuşdu.

Turan, o zamanlar şiire ağırlık veriyor ve ilginç okuyuşuyla, yeni şiirlerini okuyarak beğenimizi kazanıyordu.

Dostluğumuz zamanla ilerledi ve okul hayatından sonra da devam etdi. Ben de onun bazı şiirlerini besteliyordum ve o da bunları çok beğeniyordu. Zamanla tiyatro alanına da yönelmiş ve ilk oyunlarının yanı sıra, Şeyh Galib'in ünlü mesnevîsi "Güzellik ile Aşk"ı günümüz diline aktararak, benden, onu müzikli bir sahne eseri hâline dönüştürmemi istemişdi. Çalışmaya ve nasıl sahnelenebileceği konusunu araştırmaya başladık. Bu konuda iki ortak dostumuz, Altın ve Doğan Soylu da bizimle kafa yoruyordu. Cüneyd Gökçer'le de görüşdük. O da bize yardımcı olacağına söz verdi. Ne yazık ki, benim öteki işlerim bu konuyu ertelememe neden oldu. Daha sonra, "Şeyh Galib'e Saygı" adıyla yayınlanan kantatımın ana düşüncesi bu çalışmalarımın sonuçlarından biridir.

Dostluğumuz hiç kesilmedi. Ailecek de hemen her hafta görüşüyor ve çalışmalarımızdan birbirimizi bilgilendiriyorduk. Bu arada onun üç şiirini, mezzo-soprano, koro ve orkestra için "Turan Oflazoğlu'nun 3 Şiiri" başlığıyla bestelemişdim ve bu eser değerli sanatçı Ayla Büyükataman'ın sesi ile, Ruhi Ayangil ve korosunun da katılımıyla seslendirilmiş, CD olarak da yayınlanmışdı.

Turan'ın "Çağrı" başlıklı şiirini de tenor, koro ve orkestra için bestelemişdim.

Bu arada, zamanın Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'in 1991'de topladığı Opera va Bale Sempozyumu'nun ardından ısmarladığı "Karacaoğlan" operasını uzun süre ara verdikten sonra tamamlamıştım. Karacaoğlan'ın şiirlerinden yararlanarak hazırladığım libretto üzerine bestelediğim opera yöneticilerin masasında beklemeye başlamışdı. Sonunda, o zamanki Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Rengim Gökmen'in önerisi üzerine, o sıralarda Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürü olan değerli sanatçı Aytaç Manizade'nin ilgilenmesiyle eser sahneye kondu ve seyirciler tarafından büyük ilgiyle karşılandı. Birkaç eleştirmen dostumsa, 2 saat 50 dakika süren eseri uzun buldular. Seyirciyi uzun eserlerle sıkmamak gerekirmiş. Wagner'in 5 buçuk saatlik operasını sıkılmadan seyredenleri düşündüm.

Turan Oflazoğlu'nun "Fatih" librettosu, yaklaşık beş yıldır kafamı kurcalıyor, yazılıp tamamlanmayı bekliyordu. İki yılı aşkın bir süre sonunda tamamlayabildim. Bu kez, uzunlukdan korkan opera yöneticilerini düşünerek, Turan'ın üç perdeden ikiye indirdiği librettodan çok küçük birkaç kesintiyi de kendim yaparak, eserin 2 saati geçmemesine özen göstedim. Süreyya Operası'nda bir temsil arasında "Fatih Operası"nı tamamladığımı bildirdiğim değerli dostum Rengim Gökmen çok ilgilendi. Yanında değerli şan sanatçısı ve opera rejisörü Yekta Kara da vardı. O tarihlerde Istanbul'daki Atatürk Kültür Merkezi kapalıydı ve onarım çalışmaları devam ediyordu. Rengim Gökmen de Yekta Kara da, bana şunu söylediler: "AKM tamamlansın, açılışını 'Fatih Operası'nın temsiliyle yaparız."

Yıl 2012 idi.

Yıl şimdi 2020. AKM henüz tamamlanamadı. Benim "Fatih Operası" ise çoktan tamamlandı. Çalışmalar için gerekli olan şan ve piyano düzenlemesi, orkestra partisyonu ve orkestra çalgılarının her biri için gerekli olan notalar hazır. Her şey, AKM'nin tamamlanmasını ve bütün bu notaların benden istenerek açılış için çalışmalara başlanılmasını, bunun için de Devletin yetkili kişi ve organı tarafından gerekli emir ve buyruğun verilmesini bekliyor.

Turan Oflazoğlu, sık sık bana "'Fatih Operası' ne zaman temsil edilecek, ne bekleniyor, bizler acaba o günleri görebilecek miyiz?" diye soruyordu. (İkimiz de 80leri yarıladık, 90a doğru gidiyoruz). Turan'a nasıl cevap vereceğimi bilemiyorum. Ben de, hiç değilse operanın içeriğini açıklayayım, diyorum.

A. Turan Oflazoğlu'nun librettosu üzerine Yalçın Tura tarafından bestelenen operadaki olayların özeti

Birinci Perde

Başlangıç. Demirciler kılıç döverler.

1.Sahne: Edirne Sarayı önü. Akşemsettin Mehmet'e kılıç kuşandırır. Herkes yeni padişaha biat eder. Yeniçeriler, sefer isteklerini belirtirler.

2. Sahne: Bizans elçisi gelir. Türklerin Bizans'a ödedikleri verginin arttırılmasını ister. Mehmet yumuşak davranır. İstediğinizi yakında biz getireceğiz, der.

3. Sahne: Bizans sarayında İmparator ve kumandanları yeni padişah hakkında konuşurlar. Çoğu, onu yumuşak başlı bulmuştur. Kumandan Notaras ise farklı düşünmekte, uyanık ve tedbirli olmayı önermektedir.

4. Sahne: Edirne sarayında, Mehmet, sefer hazırlığına çıkmak üzeredir; hanımı Gülbahar'la vedalaşır. Ondan hayır dua ister.

5. Sahne: Boğazın Rumeli yakası. Mehmet oraya bir hisar yaptırmak istemektedir. Bizans Elçisi karşı çıkar. Mehmet kararlıdır. Hisarın her iki taraf için de yararlı olacağını söyler.

6. Sahne: Bizans sarayında, yaklaşan Türk tehlikesine karşı Roma'dan, Katoliklerden yardım istenmiştir. Onlar da yardım karşılığında Bizanslılardan, mezheplerini bırakıp Katolik olmalarını istemişlerdir. Bu konu tartışılmaktadır.

7. Sahne: Bizans'da bir meydan. Baş rahip Gennadios Katoliklerle anlaşılmasına karşıdır ve artık hiçbir şeye karışmayacağını, saraya ve halka yardım etmeyeceğini söyler. Onun en büyük destekçisi ve halk önderi Bizantina adlı kadın, bir kısım halkla birlikte oraya gelir ve Gennadios'dan yardımını esirgememesini isterler. Gennadios kararından vazgeçmez.

8. Sahne: Rumeli Hisarı tamamlanmıştır. Kumandanlar ve Bizans Elçisi de açılışta hazırdır. Mehmet, hisarın Bizans'ın yararına olacağını, kuzeyden gelecek yabancı gemilerin izinsiz geçişinin engelleneceğini söyler. Az sonra kuzeyden bir gemi görünür. Durması için birkaç kez işaret verilir. Gemi durmaz. Bunun üzerine top ateşiyle durdurulur. Topların gücü herkes üzerinde büyük etki yapmıştır. Mehmet, topları döken Macar asıllı Urban'dan daha büyük, daha güçlü toplar yapmasını ister. Kentler yıkan, imparatorluklar batıran toplar mı? sorusuna, Çağ batıran toplar, diye cevap verir.

Perde kapanır.

İkinci Perde

1. Sahne: Bizans. İmparatorluk Sarayı. Türk elçisi, şehrin, kapıları açılır ve Türklere teslim edilirse, kimsenin canına, malına ve dinine dokunulmayacağını bildirir. Öneri kabul edilmez. Bir top sesi kuşatmanın başlayacağını haber verir. İmparatorun emriyle kumandanlar görev yerlerine koşarlar. Cenovalı kumandan Jüstinyani'nin isteği üzerine imparator onu başkumandan yapar. Notaras buna karşıdır. Askerlerin, yabancı bir başkumandan emrinde yeterli istekle savaşmak istemeyeceklerini söyler.

2. Sahne: Mehmet, kumandan Zağanos Paşa ile savaşın gidişi hakkında yapılması gerekenleri konuşur. Macar elçisi gelir ve kuşatma kaldırılmazsa Macar ordusunun Bizans'ın yardımına geleceğini söyler. Güçlü bir top sesi ona en iyi cevap olur.

3. Sahne: Bizans halkı top atışlarını dinleyerek durumu konuşmaktadırlar. Birden çanlar çalınmaya başlar. Cenova donanması yardıma gelmiştir. Halk sevinç içindedir.

4. Sahne: Halk heyecanla denizdeki savaşı seyretmekde ve olanlar hakkında konuşmaktadır. Bir halk inanışına göre şehir ancak gemilerin denizde değil de karada yürüdüğü görülürse düşecekdir. Bu da olamayacağına göre, endişe edecek bir şey yoktur. Bu konuşmalar sırasında, gemilerinin Halic'e bir türlü giremeyişine kızan Mehmet, atını denize sürer. Halk onun cesareti karşısında hayret içindedir.

5. Sahne: Bir meyhane. Bizanslı kadınlar ve erkekler, yiyip içip eğlenmektedirler. Meyhaneci kadın Eleni, herkesi içmeye ve oynamaya çağıran bir şarkıya başlar. Katoliklerle yaşamaktansa Türklerle yaşamanın çok daha iyi olacağını söyler. Herkes buna katılır. İçer, şarkı söyler ve hora teperler.

6. Sahne: Türk ordugâhında Mehmet Zağanos'la konuşmakda, çocukluğundan beri Bizans'ı alma hayaliyle yaşadığını söylemektedir. Halil Paşa ise savaşın uzamasından yakınmakda, kuşatmayı kaldırıp geri çekilmeyi önermektedir. Bunu işiten Akşemsettin karşı çıkar ve bu savaşın mutlaka kazanılacağını söyler.

7. Sahne: Türk askerleri türküler söyleyerek gemileri karadan çekmekde, zinciri yüzünden bir türlü girilemeyen Halic'e indirmektedirler.

8. Sahne: İmparator, sarayında, bu umulmadık olay karşısında şaşkınlık ve kızgınlıkla dolaşmakda, kafasının içinde Mehmet'le tartışmaktadır.

9. Sahne: Bizans'da bir meydan. Halk gemilerin Halic'e inmesi karşısında şaşkındır. Bizantina da, dinlerini Katoliklerin hükmünden kurtarmaya kararlıdır.

10. Sahne: Mehmet Zağanos'la konuşmakdadır. Askerler, kuşatmanın sonuç alınmadan uzaması yüzünden homurdanmaya başlamışlardır. Zağanos, bir an önce surlara yüklenmek gerektiğini söyler.

11. Sahne: Surlar üzerinde Bizans askerleri de isteksizce oturmakda, yabancı başkomutanın emirlerini dinlememektedirler. Durumu gören imparator, üzüntü içindedir.

12. Sahne: Olayların başından beri bu savaşa karşı olan Halil Paşa, yabancı orduların ve donanmaların yardıma gelmek üzere olduklarını ileri sürerek kuşatmanın kaldırılmasını önerir. Buna karşı, Akşemsettin, hiçbir gücün bu kuşatmayı kaldırtamayacağını, zaferin, kutlu sözlerle müjdelendiğini söyler. Mehmet de, ne bahasına olursa olsun savaşa devam etmeye ve şehri fethetmeye yemin eder. Bu yemininden dönmeye kalkarsa her türlü belânın başına gelmesine katlanacaktır.

A. Turan Oflazoğlu.



Yalçın Tura.



13. Sahne: Bizans sarayında, kumandanlar, İmparatora kaçmasını teklif ederler. İmparator son nefesine kadar kalıp şehri savunacağını bildirir.

14. Sahne: Akşemsettin Mehmet'e savaşı kazananın, yenenin, yenilene karşı insanca, onurlu davranmasının gereğinden söz eder. Mehmet de onu onaylar.

15. Sahne: Şafak sökmektedir. Türk askerleri tekbirlerle saldırmakda, iki ordu arasında kıyasıya bir savaş sürmektedir. İmparator da kalan askerleriyle birlikte savaşmaktadır. Öldürücü bir yara almış olan Jüstinyani, İmparatora, savaşa devam edemiyeceğini söyler ve kaçmasını önerir. İmparator son nefesine kadar savaşmaya ve onuruyla ölmeye kararlıdır. Türk askerleri surlarda açılan gedikden burçlara çıkarak Osmanlı bayrağını dikmektedirler. Bizans fethedilmiştir.

16. Sahne: Zafer marşıyla sahneye bir yandan Türkler, öbür yandan da başlarında Bizantina olmak üzere Bizanslılar girer. Mehmet, kurtarılan bu şehirde herkesin düşüncesinde, inancında özgür olacağını, düzenle, güzellik içinde yaşayacağını bildirir. İnsanlık için yeni bir çağ açılmıştır. Herkes bunu kutlamaktadır.

Opera, Kapanış korosuyla son bulur:

Sen nice putları kıransın, Sultan.
Bunalmışları kurtaransın, Sultan.
Gönlünü herkese açık tutarak
Tüm gönüllere taht kuransın, Sultan.
Umut karanlığı deldi seninle.
Ötelerden müjde geldi seninle.
Düşüncen göklere yöneldiğinden,
İnsan daha da yükseldi seninle.
Daralmış ufuklardan taşan Sultan.
Her adımda, bir doruk aşan Sultan.
Yüzyılları bir anda eskiterek,
Yepyeni bir çağa erişen Sultan!

PERDE İNER. OPERANIN SONU

KİŞİLER

SULTAN MEHMET (Tenor)
AKŞEMSETTİN (Bas)
SADRAZAM HALİL PAŞA (Tenor)
ZAĞANOS PAŞA (Bas Bariton)
URBAN (Tenor)
TÜRK ELÇİSİ (Bariton)
BİZANS ELÇİSİ (Bas Bariton)
MACAR ELÇİSİ (Tenor)
İMPARATOR KONSTANTİN (Bariton)
BAŞMABEYİNCİ FRANÇEZ (Bas)
AMİRAL NOTARAS (Bas Bariton)
GENERAL JÜSTİNYANİ (Tenor)
RAHİP GENNADİOS (BAS)
GÜLBAHAR (Soprano)
BİZANTİNA (Alto)
ELENİ (Mezzo-Soprano)

Paşalar, yeniçeriler, sipahiler,
Bizanslı subaylar, askerler,
Kadınlar, erkekler.
KORO
Sopranolar, Altolar, Tenorlar, Baslar

Olaylar 1452-1453 yılları arasında Edirne' de, Bizans'da ve Bizans dolaylarında geçmekdedir. ■

YEREL MÜZİK GELENEKLERİMİZ

EMRE DAĞTAŞOĞLU



Zurna icrası.

ÜLKEMİZİN hem coğrafi konumu hem de tarihsel ve kültürel birikimi sebebiyle birbirine çok yakın ilçe ve köylerde bile farklı müzik geleneklerinin temayüz ettiği görülmektedir. Örneğin bölgelerin ve illerin ötesinde, Arguvan, Eğin ve Keskin gibi ilçelerin kendilerine has müzik gelenekleri vardır. Bu irili ufaklı gelenekler arasındaki karmaşık ilişki ağı da başlı başına bir sorundur. Bu zenginliğin hakkıyla yansıtılabilmesi oldukça zordur ve çok geniş bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu yazıda söz konusu zengin manzarayı resmedebilmek mümkün olmadığından sadece ana çizgileri gösteren bir eskiz çizilecektir. Bu bağlamda toplumsal, siyasal, tarihsel ve dinî bağlamlar bir tarafa bırakılarak Türkiye'nin yerel müzik gelenekleriyle ilgili birkaç ana husus temellendirilecek, ardından çeşitli bölgelerden örnekler verilecektir.

Her geleneğin kendine has özellikleri olmakla birlikte ortak kültür dünyasının sağladığı kesişmeler sebebiyle genel bir çerçeve mevcuttur. Coğrafyamızın müzik geleneklerinin paylaştığı birtakım ortak özellikler vardır.

Ülkemizde icra edilen müziklerde ezgisel yapı ile ilgili iki husus görülür. Bunlardan ilki ses, diğeri ise ritim organizasyonudur. Ses organizasyonunu sağlayan unsur makamdır. Makam, bir karar perdesinde son bulan ve asli perdeler ile arızi perdeler arasındaki gerilimden beslenen, temel karakterini ise bu perdeler arasındaki ilişkinin belirlenmesini sağlayan seyirden alan ezgi formüllerinin genel adıdır. Tonal müzikten oldukça farklı bir yapıya sahip olan makamsal müzik geleneğinde bir oktavın 12 eşit parçaya bölünmesiyle oluşan tampere ses sisteminden farklı olarak koma sesler kullanılmaktadır. Makamsal bir yapıya sahip olan yerel ezgilerimizin hepsinde koma sesler yoğun bir biçimde kullanılır, buna bağlı olarak perde sayısı çoktur. Bu durum ise seslere özgürlük tanımaktadır.

Yerel müzik geleneklerimizdeki makamsal yapı zannedilenin aksine hüseyni ve hicaz gibi makamlarla sınırlı değildir, aksine Uşşak, Karcığar, Çârgâh, Pençgâh, Rast, Nikriz, Nihâvent, Hicazkâr, Kürdî, Segâh, Hüzzam, Ferahnâk, Evc, Muhayyer, Mahur, Zâvîl ve Sabâ gibi makamlar da yerel müziklerde karşımıza çıkmaktadır. Yerel ezgiler zaman zaman seyir itibariyle yahut kullanılan perdelerin keyfiyeti bakımından makamın bütün özelliklerini karşılamıyor olabilir. Bu durum bir eksiklik değil aksine ezgilerdeki dinamizmi besleyen bir zenginliktir.

Ritim organizasyonunda ise zenginlik ve çeşitliliğin göz kamaştırıcı olduğu söylenebilir. Yerel müziklerde 2/4, 3/4 ve 4/4'lük ezgilerin yanı sıra 9/2, 9/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 15/8, 22/8, 28/8 gibi ölçülere sahip çok sayıda ezgiyle karşılaşılmaktadır. Üstelik ritim organizasyonunu sağlayan usullerin varyasyonları çok daha geniştir. Örneğin 10/8'lik bir ezginin usulü 3-3-2-2 iken bir başkasınınki 2-3-2-3, bir diğerininki ise 3-2-2-3 olabilmektedir. Hatta bazen aynı ezgi içerisinde birden çok ölçü kullanılmakta ve usuller de sürekli değişebilmektedir. Ritim organizasyonundaki bu zenginliğe sadece birkaç yörede değil, ülkemizin her yerinde rastlanmaktadır. Bu karmaşık yapı, müzik geleneğimizle ilk defa temas eden profesyonel müzisyenlerde önce hayrete, ardından hayranlığa neden olmaktadır.

Yerel müzik geleneklerimizle ilgili vurgulanması gereken diğer bir husus ise uzun havalardır. Makamının yanı sıra ölçüsü ve usulü belli olan ezgilere kırık hava, makamı belli olmakla birlikte ölçüsü ve usulü olmayan, başka bir deyişle ölçüsüz ve usulsüz olan ezgilere uzun hava denmektedir. Geleneksel müziğimizde önemli bir yer tutan uzun havalar, doğaçlama ezgi üretmenin en saf hâlini oluştururlar. Dolayısıyla doğaçlamanın da önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Birkaç yöreyle sınırlı olmayan uzun havaların bozlak, maya, divan, gazel, gurbet ve yol havası, barak, hoyrat gibi kendilerine has özellikler taşıyan türleri vardır. Bu vesileyle "Yerel ezgilerin klasik ve yüksek sanat için malzeme sağladığı ve onlara kıyasla sanatsal değerinin düşük olduğu" yönündeki ön yargıyı düzeltmek yerinde olacaktır. Klasik sanata malzeme sağlayan yerel ezgilerin bunun ötesinde karmaşık bir yapısı vardır. Ayrıca birçok yerel müzik formu, klasik sanatla yarışacak estetik değere sahiptir. Yukarıda ifade edilen ve Batı müzik geleneğindeki tecrübelere dayanan yargı, sosyo-kültürel arka planımızın ve dinamiklerimizin farklı olması sebebiyle bizim müzik dünyamızı açıklamakta yetersiz kalmaktadır.


Mucidi Zeynel Âbidin'e soyadı olan enstrüman: Cümbüş.

Çalgısal boyutta da çok renkli bir manzara söz konusudur. Nefesli, vurmalı ve telli birçok çalgının yöreden yöreye çeşitli üsluplarla icra edildiği görülür. Davul, zurna, kaval ve bağlama gibi Türkiye'nin her bölgesinde yaygın biçimde görülen çalgıların dışında pek çok farklı çalgı kullanılmaktadır. Örneğin Elazığ, Diyarbakır, Urfa, Erzurum ve Konya gibi kent merkezlerinde klarnet, keman, kanun, ud ve cümbüş gibi 'ince saz' olarak isimlendirilen çalgılar, icranın temel unsurlarıdır. Doğu illerimizde ise mey, duduk ve balaban gibi üflemeli çalgılar önemli bir yer tutmaktadır. Karadeniz bölgesinde tulum ve kemençe gibi çalgıların özel bir yere sahip olduğu herkesin malumudur. Toroslar'da ise sipsi, kabak kemane ve delbek gibi

Mehmet Akkaya. Semah.



çalgılara sıkça rastlanmaktadır. Orta Anadolu'da kaşık, darbuka ve zil önemli eşlik çalgıları durumundadır. Burada anılan çalgıların birçoğunun kendi alt türleri de bulunmaktadır. Bağlama ailesinin çöğür, divan, meydan, cura, tanbura, balta (dede sazı) gibi çeşitleri vardır ve bunların çalınma teknikleri yöreden yöreye büyük bir zenginlik göstermektedir. Aynı durum diğer çalgılar için de geçerlidir. Zurnanın da kaba zurna, orta zurna ve cura (zil) zurna gibi çeşitleri mevcuttur.

Çalgı çeşitliliği yanı sıra akort düzenlerinde de muazzam bir zenginlik söz konusudur. Zira çalınan ezginin makamsal yapısına ve çalınma tekniğine göre çalgılar farklı düzenlerde akortlanabilmektedir. Ülkemizdeki en yaygın çalgılardan biri olan bağlamanın misket, müstezat, abdal, bozuk (kara) ve fidayda (hüdayda) gibi çok bilinen düzenlerinin yanı sıra yöreden yöreye değişebilen eviç, Kayseri, Kütahya, hüzzam, ümmi, yegah, zirgüle gibi çok sayıda akort düzenleri mevcuttur. Hatta icracı kendisi bir düzen bile oluşturabilir. Bu yanıyla müzik geleneğimizin yerel icracıların yenilikler yapmasına imkan tanıdığı, dolayısıyla bu geleneğin, değerlerinden yola çıkılarak güncellenmeye müsait olduğu söylenebilir.

Muğla ve Aydın merkezli olmakla birlikte doğuda Akdeniz bölgesine ve kuzeyde Ege bölgesinin bütününe müzikal rengini veren, hatta etkisi Ankara ve Kastamonu gibi bölgelere kadar uzanan zeybekler, ölçü ve makam bakımından çok özel bir yere sahiptir. Klasik icra çalgısı davul ve zurna olmakla birlikte zeybekler; bağlama ailesi çalgıları, sipsi, kabak kemane ve keman gibi çalgılarla da icra edilmektedir. Zeybek ezgilerinin bağlamayla icrasında ise tarama ve çırpma denilen tezene vuruşlarıyla kurgulanan zeybek tavrı kullanılmaktadır. Bu sebeple zeybekler kendilerine has özellikleri sayesinde işiten herkes tarafından kolaylıkla tanınmaktadır. Bazı zeybeklerin diğer yörelerde pek rastlanmayan önemli özelliklerinden biri 9/2 ve 9/4 gibi çok uzun ölçülere sahip olmalarıdır. Bu gibi zeybeklere 'ağır zeybekler' denmektedir. Uzun ölçüler, zeybek tavrı ile birleştiğinde ortaya estetik açıdan muazzam eserler çıkmaktadır. Ölçü, bir müzik parçasını eşit uzunluklara bölmekte ve her ölçü kendi içerisinde bir bütün oluşturmaktadır. Ölçülerin müzik cümlelerini anlamlı bir biçimde böldüğü, dikkatli dinleyiciler tarafından hemen anlaşılır. Bu yanıyla her ölçü, anlamlı bir cümleye benzetilebilir. Dolayısıyla 2/4, 4/4 gibi kısa ölçülere sahip ezgilerin akılda kolay kalan kısa cümlelerle konuştukları söylenebilir. 9/2'lik ölçüye sahip bir ezgi ise oldukça uzun cümlelerle konuşmaktadır ve bu sebeple hem akılda kalması hem de ilk işitildiğinde anlaşılması zordur. Çünkü 9/2'lik bir ölçü 2/4'lük bir ölçünün 9, 4/4'lük bir ölçünün ise yaklaşık 4,5 katı uzunluğundadır. Repertuvarda çok sayıda 9/4 ve 9/2'lik ölçüye sahip ezgi vardır. Bu sebeple söz konusu hususun birkaç ezginin oluşturduğu bir istisna olmadığı, aksine önemli bir yekun tuttuğu ortadadır. Kabartan,[QR] Koca Ümmet, Ötme Bülbül, Kadıoğlu, Çakal Çökerten, Kocaoğlan, Fethiye, İki Parmak zeybekleri bu grubun en karakteristik özelliklerini taşıyan örneklerdir. Ayrıca yerel müziklerin akılda kolay kalan basit ezgilerden oluştuğu yönündeki genel kabulün aksine bu gelenekte uzun ölçülere sahip zor ezgilerin sayısı, istisna olarak görülemeyecek kadar çoktur.

Güneydoğu Anadolu yöresi türkülerinin de ölçü ve usul konusunda benzer hususiyetleri bulunmaktadır. Özellikle Elazığ, Diyarbakır, Urfa ve Kerkük ezgilerinde yoğun biçimde kullanılan 10/8'lik ölçülerin usul zenginlikleri ve aynı ezgi içerisindeki varyasyonları, başka bölgelerde karşımıza çıkmayan sürprizler barındırmaktadır. Örneğin 10/8'lik bir ezgi 2-3-2-3 usulü ile başlayıp 3-2-2-3 ile devam etmekte, yine ezginin bir yerinde tekrar ilk usule dönebilmektedir. Başka yörelerde de ezgi içerisinde usul değişikliklerine sıkça rastlanmakla birlikte bu bölgede bilhassa 10/8'lik ezgilerde, yukarıdaki usullerin kullanımı kendine has bir yapı arz etmektedir. Bu farkı anlamak için Güvercin Vurdum Kalkmaz,[QR] Vardım Baktım Demir Kapı Sürgülü, Isfahan'da Han İşlerim, Harman Yeri Sürseler, Bu Dere Baştan Başa Almalı Bağ, Çayın Öte Yüzünde, Bülbülün Kanadı Sarı, Derelerde Kum Savrulur, Geceler Zar Geceler, Güzele Bak Güzele, Bu Dere Baştan Başa Almalı Bağ gibi türkülerin ezgilerini dinlemek yeterlidir.

Alevi-Bektaşi kültür dairesine giren deyişler, semahlar ve düvaz imamlarda da tek bir ezgi içerisinde farklı ölçü yapılarının, çok çeşitli usul varyasyonlarıyla kullanıldığı görülmektedir. Bir deyiş içerisinde 7/8'lik 10/8'lik ve 4/4'lük ölçüler kullanılabilmekte; hatta bazen bu ölçüler birden fazla usul yapısı içerebilmektedir. Yârim İçin Ölüyorum,[QR] İnsan Olmaya Geldim, Kırklar semahı, Kısas semahı, Gırmana semahı, Dem Geldi semahı, Canım Kurban Olsun gibi deyiş ve semahlar buna örnek olarak gösterilebilir. Karadeniz ile Teke yöresi türkülerinde ise 7/8'lik ya da 9/8'lik ölçülerin yanı sıra icranın çok hızlı olmasından kaynaklanan 7/16 ve

Zeybek. Balıkesir yöresi. Türkiye Kültür Portalı.



FOTOĞRAF : ALİ HAYDAR CEYLAN

9/16 gibi ölçülere rastlanmaktadır. Hızlı icra nedeniyle kimi yerel müzisyenlerin icralarında usullerin sayılabilmesi oldukça zorlaşmaktadır.

Makamsal yapı hususunda bilhassa zeybekler ve Güneydoğu Anadolu ezgileri çok zengin özellikler taşımaktadırlar. Örneğin zeybeklerin icrasında 20'den fazla makam karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en sık kullanılanları Hüseynî, Uşşak, Rast, Hicaz, Karcığar, Nikriz, Segâh, Hicazkâr, Eviç ve Nihavent gibi makamlardır. Bozdoğan zeybeği,[QR] Kadıoğlu zeybeği, Yağcılar zeybeği, Isparta zeybeği gibi zeybekler, makamsal yapıları özel olanlara örnektir. Urfa, Elazığ ve Diyarbakır gibi illerin oluşturduğu öbekte ise 'ince saz'[QR] adı verilen çalgıların diğer yörelerdekinden daha yoğun oranda kullanılması, şehir kültürünün güçlü bir biçimde asırlardır yaşıyor olması ve müzikli toplantılarda ezgilerin, makamların yapısını dikkate alan bir düzenle icra edilmesi sebebiyle çok zengin bir makamsal yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu bölgede yaklaşık 30 civarında farklı makam, kuralları bihakkın yerine getirilerek icra edilmektedir.

Çok zengin bir müzik geleneğine sahip olan Orta Anadolu'nun en dikkate şayan unsurlarından biri bozlaklardır. [QR] Hem biçim hem içerik açısından en güçlü yapıya sahip uzun hava çeşitlerinden olan bozlaklara Orta Anadolu'nun hemen her yerinde rastlanmaktadır. Bunların temel özellikleri genelde tiz seslerden başlamaları ve inici bir seyir izlemeleri, çoğunlukla bir oktavı aşan ses aralığına sahip olmaları, kendilerine has hançere ve ağız ile icra edilmeleridir. Bozlağın müzikal formlar içerisinde zamana en çok direnen ve orijinalliğini koruyan tür olduğunu söylemek mümkündür. İcrası zor olan bozlaklar, iyi icracıları vasatlardan ayırmak için mihenk taşı işlevi görür.

Diğer uzun hava türlerinden olan hoyratlar, divanlar ve gazellere en çok Güneydoğu Anadolu bölgesinde rastlanır. Bunlar hem müzikal hem edebî açıdan son derece güçlüdür. Hatırı sayılır bir kesiminin saz kısımlarının kırık hava olarak çalınması da -başka yörelerdeki bir iki örnek dışında- bu yöreye hastır.

Gurbet havaları, güney illerinde karşımıza çıkan uzun hava türlerindendir. Bunların temel özelliği, bir oktav üstten karar sesine doğru aradaki seslerin hepsinin verilerek inilmesi suretiyle gerçekleştirilen kaydırma tekniğidir.

Antep yöresine ait olan ve geniş bir ses aralığında icra edilen barak havaları,[QR] konuşur gibi okunmaktadır. Bu karakteristik özellik sebebiyle diğer türlerden hemen ayrılırlar.

Yukarıda bahsi geçenler dışında her biri kendine has özelliklere sahip olan ve yöreden yöreye büyük bir zenginlik gösteren türler vardır. Örneğin semahlar, mersiyeler, nefesler, düvaz imamlar, ağıtlar, atma türküler, kıvrak zeybekler, halaylar, oyun havaları, mayalar, koçaklamalar, mengiler, kolbastı havaları, barlar, tatyanlar, horonlar gibi türlerin her birinin hem müzikal hem edebî açıdan kendilerine has özellikleri mevcuttur. Kimi yörelerde enstrümanların icra biçimlerindeki tavırların ve kemençe ile tulum gibi çalgılardaki çok sesli dokuya sahip özelliklerin her birinin ayrı ayrı ele alınması gerekmektedir.

Gelenekler donup sertleşmiş yapılar değildirler, aksine zannettiğimizden çok daha esnektirler. Bu anlamda değişim potansiyeli taşımayan yahut bu potansiyeli hayata geçiremeyenler kaybolup gitmeye mahkumdur. Dolayısıyla gelenek önce idrak edilmeyi, ardından başarılı uygulamalarla geliştirilmeyi bekler. Bu çabanın önündeki en büyük engellerden biri ise hamasi söylemlerdir. Zira bu tür söylemler tatmin edici ve keyiflendirici olmalarına rağmen yarattıkları konfor alanı sebebiyle orta ve uzun vadede yıkım getirirler. Bu sebeple yerel müzik geleneklerimizin zenginliği konusunda tespit yapmakla yetinmeyip bunların her biri üzerine dikkat ve özenle çalışarak çağımızda hangi bağlamlarda yenilenip geliştirilebilecekleri hakkında düşünmemiz elzemdir. Z

"Kadıoğlu Zeybeği", Talip Özkan.

"Kabartan Zeybeği", Fikret Döğücü

"Ötme Bülbül Zeybeği", Erkan Akkaya

"Muğla Kadıoğlu Zeybeği", Halil Çokyürekli

"Araban Gazel Urfalı", Tahir Mukim

"Diyarbekir Divani Buyi Vahdet Almıştım", Diyarbakırlı Celal Güzelses

"Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde", Arif Sağ ve Mükerrem Kemertaş



TRAKYA'YI MÜZİKLERLE GEZMEK

BELMA OĞUL

TRAKYA gezintimin başında, daha İstanbul'da iken Zeytinburnu bana 1970'li ve 1980'li yıllarda izlemeye doyamadığım efsanevi İhsan Mermerci Lisesi'nin Üsküp halk oyunları ekibini hatırlattı. Makedonya coğrafyasının genelinden derlenmiş oyunlardan oluşturulan repertuvar, Üsküp halk oyunları ismi altında toplanmış, akordeon, klarnet ve davul eşliğinde oynanmaktaydı. Yoluma devam ettiğimde karşıma çıkan Patriyotlar ise Yunanistan'dan 1923 mübadelesinde göçmüş, Cennet Mahallesinden Çatalca'ya, oradan Silivri'ye kadar geniş bir bölgeye yerleşmişler. Bütün yol boyunca bazen Rumca bazen Türkçe bir *Samiotisa,*

Sisamlı kız Sisamlı kız
Ne zaman Sisam'a gidiyorsun?
Roda thariskostoyalo Samyotissa
Triandafilastonamo.
(Denize nar taneleri dökeceğim Sisamlı kız/Gül yaprakları kumsala.)

ve *Perasayna* sesinin nereden geldiğini anladım.

Perasa perasayna kalokeri
Kai den mi estileskanin haberi.
(Bir yaz geçti, bir yaz geçti / Bir yaz geçti bre bir yaz geçti / Hiç haber göndermedin.)

MÜZİSYENLER

Gezinti boyunca karşılaştığım Çingene/Roman müzisyenler, mübadeleden önce Razgrad yoğunluklu olmak üzere köklerinin Bulgaristan'da, sonra gelenlerin ise Selanik ve Serez'de olduğunu söyledilerse de kentsel dönüşüm gerçekleşmeden önce Sulukule'de müzisyenlik yapanların geçmişlerinin 15. yüzyıl öncesine dayandığı bilinmektedir. Batı Trakya'da da "davul, zurna daha çok Müslüman Çingeneler ve Pomaklar tarafından çalınır; gayda, kaval, daire, çömlek darbuka, daha sonra klarnet, keman ve akordeon herkes tarafından çalınır." Gezdiğim yerlerde bu çalgılardan gayda/tulum ve akordeon dışındaki çalgılar ve sonradan eklenen elektronik klavye neredeyse sadece Çingene/Roman müzisyenlerle birlikte düşünülmektedir. Yolumun üstünde Çingene/Roman müzisyenleriyle ünlü Mimarsinan Mahallesinde daha çok klarnet ve davul ustalığı ile bilinenlere denk geldim.

Müzisyenler, çalıp söylemenin dışında birtakım ritüellerin uygulanmasında etkinlikleri ile de kültürel aracılık rollerini yerine getirmektedirler. Örneğin evlilik ve düğün törenlerinin düzeni müzisyenler vasıtasıyla sağlanır; ne zaman takı takılıp ne zaman oynanacağı, ne zaman durulacağı müziğin susmasına, yavaşlamasına, hızlanmasına veya çalınan esere göre belirlenir. Muzaffer Sarısözen'in derlediği şu hava çalınca bütün akrabalar oynayacak, zorunlu olarak:

Bahçalarda börülce
Oynar gelin görümce
Oynasınlar bakalım
Bir araya gelince
Hişt mori yelelelli yar nina nininam
Çık mori yelelelli yar nina nam

Bahçelerde eğrelti
Oynarlar iki elti

İkisi de bir boyda
Bilinmiyor kıymeti

Hişt mori yelelelli yar nina nininam
Çık mori yelelelli yar nina nam

Bahçalarda kara taş
Oynarlar kardaş kardaş
İkisi de bir boyda
Bulunmuyor arkadaş

Hişt mori yelelelli yar nina nininam
Çık mori yelelelli yar nina nam

Karşıklı oynanan karşılamalar ve ellerden veya kollardan tutularak halka biçiminde oynanan horalardan oluşan Trakya oyunları, müziklerinin ya ilk sözü ya da ilk dizisi ile anılırlar, dolayısıyla *Memleket Türküleri* adlı kitapta da belirtildiği gibi Trakya müziği denince akıllara ağıtlar, uzun havalar gelmez, 'oynak' havalar gelir. O kadar ki, sözleri hüzünlü olanlar bile istemeden temposu yükseltilerek oyun havasına çevrilir. Türkiye'nin pek çok yerinde kına gecelerinin vazgeçilmez havası olan "Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar" veya öksüz kalmış bir sevgiliyle sohbeti anlatan "Ben bir göçmen kızı gördüm Tuna boyunda" hüzünlendireceği yerde neşelendirici bir hâle getirilmiştir. Bazen de dört zamanlı bir hava dokuz zamanlıya çevrilip uzamsallaştırılarak 'oynak' hâle getirilir. Ancak,

Çalın davulları çaydan aşağıya amman amman / Mezarımı kazın, bre dostlar, belden aşağıya / Koyun sularımı kazan dolunca, amman / Aman ölüm zalim ölüm üç gün ara ver / Al başımdan bu sevdayı götür yâre ver gibi acılı hikayeleri anlatan eserleri de duymazdan gelemeyiz.

Biraz soluklanmak için Tekirdağ'ın Aydoğdu Mahallesindeki arkadaşlarıma uğramaya karar verdim. Ben yürürken pencereden sarkmış bir genç kız, sokaktan geçen bir delikanlının arkasından sesleniyordu: *"Darbukamın derisi / Beni ister birisi / Doğrusunu söyleyemem / Tekirdağlı kendisi"*. Evden çıkarken ise kapının önünde oturan bir delikanlı yoldan geçen mahalleli kızın arkasından *"Bir elinde ayna / Kum gibi kayna / Karagözlü yârim / Benim gibi oyna"* diye laf atıyor. Tam arabaya bineceğim sırada alt bölgesiyle kalağını çıkartmasına rağmen neredeyse yere sürünecek olan klarneti çalan çocukla bir yağ tenekesine ip geçirip davul hâline getiren çocuk, boylarına bakmadan müzik grubu kurmuş, sokaklarda çalıyor. Zurnadan çok klarnetle karşılaştığımı fark edince merakımı ufaklığın babası giderdi. Zamanında yörenin en iyi zurnacısı askere gidiyor ve klarnet öğreniyor. Daha sonra yörede hâkim saz klarnet oluyor. Şimdi yöresel düğünlerde zurna tek tük de olsa kullanılıyor.

OYUNLAR

Tekirdağ'dan çıkıp Şarköy'e yaklaştıkça bağlar çoğalmaya başladı, Yücel Paşmakçı'nın Mustafa Karaer'den kaydettiği eser kulağıma gelmeye başlayınca, bir dramı anlatmasına rağmen neredeyse oynayacaktım.

Bağya girdim bağ budanmış,
Bağya bülbül dadanmış.
On beş yaşında da Nazife de hanım,
Kimlere aldanmış.

Çıktım Şarköy'ün yoluna,
Sıra sıra zeytinler.
On beş yaşında da Nazife de Hanıma,
Yazık ettiler.

O tepeden bu tepeye, oyun olur mu?
On beş yaşında da Nazife de hanıma,
Doyum olur mu?

Bağlarıyla ünlü Mürefte'den de Gelibolu Yarımadasına doğru inerken Latin dili ailesinden Megleno-Romence konuşan, göç ettikleri bölgenin ismiyle kendilerini tanımlayan Notyalılarla karşılaştım. Baharda keçilerin yaptığı gibi hoplayıp zıplayan, güzel kızlardan bahseden *fetili* en çok bilinen oyunları.

Taş evlerinden 1915 yılında Ermenilerce terk edildiği belli olan bir köyün kenarında, önünde bayrak sallayan bir gencin olduğu düğün alayına denk geldim, davul zurna ile serhat türküleri çalınıyordu. *"Çıkayım gideyim Urum eline / aman aman. Arzıhal vereyim Mehmet Beylerbeyine / aman aman..."* Birden alay durdu, hava değişti ve "Yandım Ayşem Zeybeği" oynanmaya başladı. Horalar, karşılamalar ile zeybeklerin iç içe geçtiği bir bölge olduğundan karşılama adımlarıyla -ama iki karşılıklı çizgide değil daire formunda, yani tutuşmadan horalar gibi- oynanması pek şaşırtıcı değildi aslında, ama Mürefte tarafında oynanan Gelibolu zeybeğine de şaşırmadım değil.

ŞÖLENLER, KUTLAMALAR, EĞLENCELER, YARIŞLAR

Hayrabolu'ya doğru yaklaştıkça, verimli topraklar karşıladı beni. Bu topraklarda baharı kutlamak için, rahatlama anlamında 'teferrüç'ten geldiği düşünülen 'tepreş' yapılır. Çalınır, söylenir, yenir, içilir; uzun zamandır görülmeyen eş dostla hasret giderilir; bellekler tazelenir; kültürel kimlik ve ait olma duyguları pekiştirilmeye çalışılır. Bir başkası Keşan'da daha çok Pomakların yaşadığı Çamlıca Köyünde (eski ismi Grabuna) 8 Ocak'ta -kışın en soğuk gecesi olduğu kabul edilir- bereketli bir yıl olması için kötü karakter Bocuk'u yok etme ritüeli, Bocuk veya Grabuna gecesidir. Kıyafet değiştirmiş, yüzleri kömürle siyaha veya nişastayla beyaza boyanmış gençler köyde gezer dururlar, bu gezmelerde 'pesna'lar, 'pesenta'lar, maniler, türküler söylerler bulabildikleri çalgı aletleri ile, bulamazlarsa tenekelerle sokak sokak, kapı kapı dolanır dururlar. 'Sedenka' denen ev içi eğlencelerinde de masallar anlatılır, bilmeceler sorulur, maniler, 'pesna'lar, türküler söylenir ve kabak tatlısı yenir. Darbuka, def eşliğinde karşılıklı oyunlar oynanır. Keşan'ın bir başka özelliği de sadece yerel değil daha geniş çevrelerce bilinen müzisyenler yetiştirmesidir; müzik hayatına zurnayla başlayıp daha sonra klarnet çalmasıyla tanınan Selim Sesler bunlardan biridir.

Bocuk gecesinin soğuğundan kaçıp Edirne'ye vardım. Önümüzdeki yıl için dilekler kağıtlara yazılıyordu. Kocaman bir ateş yakılmış, cesareti olanlar üzerinden atlıyordu, 9/8 ritme uysa da uymasa da davullar ve zurnalar eşliğinde herkes Romanlar/Çingeneler gibi oynamaya çalışıyordu. Oldukça ustalık isteyen göbek hareketini yapabilmek ve tavrını verebilmek için en azından iki günlük Kakava kutlamaları süresince gacolar, Roman/Çingene olmayı diliyorlardır. Gece boyunca oynadıktan sonra sabah dileklerini yazdıkları kağıtları attıkları Tunca Nehrinde çoğu kişi elini yüzünü yıkadı, kimi de nehre atlayıp yüzdü. Nehre atlayanların en büyük hedefi Babafingo'yu bulup kurtarmak; çünkü efsaneye göre Romanlar/Çingeneler göçerlerken kendilerine yol gösteren ve Hz. Musa Kızıldeniz'i yarıp geçtikten sonra sular altında kalan Babafingo'yu kurtarırlarsa kendilerinin



Kırkpınar davul-zurna ekibi şefi Fahrettin Zurnacı.
edirneahval.com

bir devleti olacaktır. Bu yıl da onu bulamadılar. Bereketli bir yıl olsun niyetiyle evlerinin kapısına asmak için ağaçların yeşil dallarından birkaç tane kopararak evlerinin yolunu tuttular.

Sağlık Müzesi hâline getirilmiş, 1488'den sonraki 400 yıl boyunca bütün hastalara, daha sonra sadece ruh ve sinir hastalarına hizmet veren Darüşşifa'ya doğru yola çıktım. Müzikle terapinin yapıldığı birkaç merkezden biri olan bu sağlık kuruluşunda aynı zamanda su sesi ve güzel kokularla tedavi (aromaterapi) de yapılmaktaymış.

Birçok yerde düzenlenen yağlı güreşlerin en çok bilineni ve en eskisi, Kırkpınar yağlı güreşleridir. Ben gittiğimde cazgır salavat okumaya başlamıştı:

Pehlivan pehlivan
Gökten iner kartal
Pehlivan öyle olmalı ki
Kaldırınca Mehmet Ağa'nın
Tarlasındaki pamuk haralım tartar
Bir para, iki para
Biri ak biri kara
Sağındaki pehlivan
Hasmın çengeli takınca
Kendine yatacak yer ara
Çiçeği burnunda gelinler
Dokusun kispetinizi
Kızlar silsin ipek mendille
Terinizi yüzünüzü
Alta düştüm diye yerinme
Üste çıktım diye sevinme
Üste çıkarsan apış
Alta düşersen yapış
Hz. Hamza'dır piriniz
Yıkılıp yıkmaktır arınız
Elbet yıkacaktır birinizi biriniz
Allah Allah illallah
Muhammeden Resulullah
Bu yiğitlere alkışlarla diyelim maşallah
Vur davulcu Köroğlu'nu

Güreşçiler peşreve başlarken davul ve zurnalar da "taksim gibi açış yaparlar, serbest ritimlerle başlayıp karma ritimlerle devam ederler, ezgiler ise hüseyni, hicaz, nikriz, uşşak makamında çalınır." Müzik burada da kültürel aracılık rolünü oynar. Aynı anda birden fazla güreş tutulduğundan, seyirci canlanan bir oyunu kaçırabilir; dolayısıyla dikkat çekmek için usul ve tempo değiştirilir, örneğin savaş çıkmış gibi 'ceng-i harbî' usulü kullanılır. Diğer taraftan bazen oyunlar çok durağanlaşır, güreşçileri hareketlendirmek için de aynı uygulamalar yapılır. Yağlı güreşlerin ayrılmaz bir parçası olan davul zurna takımı susarsa pehlivanlar da oyunu bitirebilir. Yanyalı kardeşler, er meydanında en bilinen müzisyenler arasındadır. Ertesi gün ben ayrılırken davullar ve zurnalar meydan dışında sabah nöbetinde *"Kırmızı gülün alı var / Aman aman / Her gün ağlasam da yeri var/ Bugün benim efkarım var / Aman aman /Ah bu gönül arzuler seni seni yar seni"* çalıyor, bütün Edirne dinliyordu.

Kırklareli yolumun üzerinde bulunan Kofçaz, Alevi-Bektaşi halkın yaşadığı bir köydür. Burada uzun saplı tanbura eşliğinde söylenen Bektaşi nefesleri, mersiyeler, gülbanklar, tercemanlar ve semahlar 5, 7, 9, 12 zamanlı olarak ve çoğunlukla hüseyni ve uşşak dizilerinde karşımıza çıkmaktadır. Kırklarelili Âşık Ali Tanburacı (1899-1982), Âşık Hasan Usluaşık, Bektaşi dervişi Hasan Hüseyin Arslan, Anadolu'da daha az kullanılan uzun saplı bağlama çalanların temsilcileri olarak sayılabilir.

Kırklareli merkeze inerken Yahudi mezarlığından geçiyordum ki 1920'lerde konserler veren Yahudi bando takımının müziklerini duyar gibi oldum. Rum ve Yahudi bandolarına özenip kurumsal müzik çalışmalarının başlamasıyla Kırklareli'nde çeşitli musiki cemiyetleri kurulmuş, belediye ve halkevleri destekli çalışmalar ve bağımsız çalışan müzisyenlerle müzik hayatı oldukça renklenmiştir. TRT Radyo kayıtlarında da çalan Ömer Usta'nın öğrencisi, Selanik göçmeni ailenin oğlu zurnacı Kara Hüseyin (İhnalı), kanuncu Göksel Baktagir'in keman ve viyolonsel çalan babası Muzaffer Baktagir, kemancı Nedim Nalbantoğlu'nun bağlama ve ud çalan eğitimci babası Avni Nalbantoğlu, bu dönemlerin önemli müzisyenlerindendi.

Kasap, meyhane, birahane ve köftecilerin bulunduğu Kasaplararası ile müzik birlikte düşünülebilir kimi zaman; hele eski kasap, yarım kasap, yeni kasap, İspanyol kasabı, İstanbul kasabı, duraklı kasap, düz kasap gibi bol çeşitte oyunları olunca. Bu oyunların kökeninde hayvanları kesmeden önce etleri yumuşak olsun diye rahatlatmak amacı olduğundan oyun sayısı kadar farklı yumuşatma tekniği kullanıldığını söyleyebiliriz belki. Köfte ve pirzola yemeden gitmeyeyim diye girdiğim lokantada karşılaştığım zurna ustasıyla sohbet ettik. Bu bölgede olduğu söylenen çalgılardan gayda/tulum çalan ve yapana rastlandığı bildirilmiş olsa da ben karşılaşmadım. Ancak, *"Çal bana Çakır gaydayı / Oyna oyna / çal çal gaydayı / Habe yoksa / ye yorganları"* diye devam eden şarkıda veya Balkan gaydası, Pomak gaydası, Bulgar gaydası, Burgaz gaydası, ince gayda, stoplu gayda, trili gayda gibi oyunlarda, iki teline birden



FOTOĞRAF : ERDEM AHMET

yayla temas edilerek 'gayda çalmak,' gaydanın varlığını belli etmektedir.

Artık İstabul'a doğru yola çıkmışken Trak boylarından Astı'nın başkenti olan Vize'nin Evrenli köyündeki Kalyori törenine denk geldim. Keçi ve çeşitli hayvan postlarına girmiş halk, müzikler eşliğinde dans ediyordu. *"Kına gecesine gel, yarın da düğün var"* dediler. Gelinler, istedikleri davul zurnacı çalmazsa evlenmezler, düğün yapmazlar. O yüzden en beğenilen müzisyenlerin programları birkaç yıl öncesinden dolmuş olur. Düğün güzel olacağa benziyor. Kına gecesinde kadınlar daire, def çalıp şarkılar, türküler söylediler.

Bir evler yaptırdım sazdan samandan
İçine girilmez tozdan dumandan
Çalsın davullar
Kına yakılsın
Takı takılsın
Bir evler yaptırdım saraya karşı
Nasıl çıkacaksın âleme karşı
Çalsın davullar
Kına yakılsın
Takı takılsın
Bir evler yaptırdım kaleye karşı
Nasıl çıkacaksın agaya karşı
Çalsın davullar
Kına yakılsın
Takı takılsın

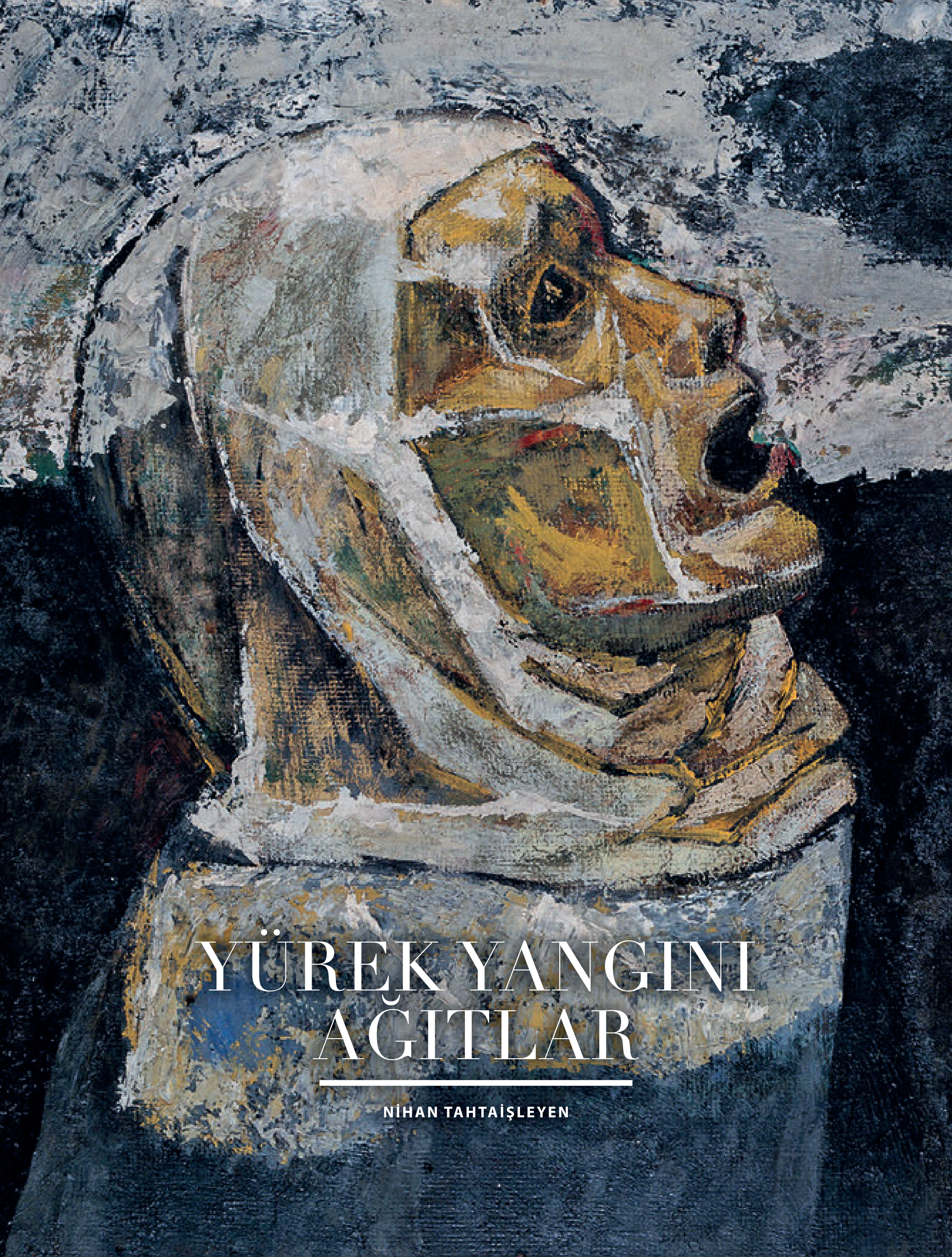
Ertesi gün düğünde horalar, karşılamalar, Türkiye'nin hemen her yerinde görülen ve sadece değişen müziğe göre isimlendirilen çiftetelliler oynandı. Arnavutların oynadığı ancak son yıllarda yaygınlaşarak herkes tarafından sevilen "damat halayı" dakikalarca sürdü. Sıkılanlar davul zurna ekibine iki parmaklarını sallayarak tekrar çiftetelli çalınmasını istedi. Yan masada oturan annesinin ısrarlarına dayanamayan kızı *"Ana mari ana diksene donumu / oynayayım sana / çiftetelli oyunu"* deyiverdi.

Ertesi gün buğday ve arpa ekili tarlaların arasından geçerken aklıma Debreli Hasan geldi; elinde tüfek, hafif eğilmiş, etrafını kolaçan ederek güvenlik güçlerinden kaçarken kutsal saydığı ekinlere basmadığından ayağı havadayken yakalanmış Debreli. 1870-1930 yılları arasında yaşayan cesur, ahlaklı, zenginliği paylaşan bu şakinin başına gelenler anlatılmakla kalmamış, bestelenmiş ve tam da bu hikayeyi bedenselleştiren bir oyun yazılmış:

Drama köprüsü Hasan dardır geçilmez / Soğuktur suları Hasan bir tas içilmez / At martinini Debreli Hasan dağlar inlesin / Drama mahpusunda Hasan kara kedi dinlesin / Mezar taşlarını Hasan koyun mu sandın / Adam öldürmeyi Hasan oyun mu sandın / At martinini Debreli Hasan dağlar inlesin / Drama mahpusunda Hasan dostlar dinlesin / Drama köprüsü Hasan dardır daracık / Çok istemem Yanko Çorbacı bin beş yüz liracık / At martinini Debreli Hasan dağlar inlesin / Drama mahpusunda Hasan kara kedi dinlesin / Drama köprüsünü Hasan gece mi geçtin / Ecel şerbetini Hasan ölmeden mi içtin / At martinini Debreli Hasan dağlar inlesin / Drama mahpusunda Hasan dostlar dinlesin. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Z "Diyonisos'un Mirası: Trakya Müzikleri" (ed. Tuncay Bilecen ve İbrahim Dizman, *Aşrı Memleket: Trakya'nın Renkli Dünyası,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2017) adlı eserden derlenmiştir.



YÜREK YANGINI AĞITLAR

NİHAN TAHTAİŞLEYEN



Nuri İyem. Çığlık. 1970.

ÖLÜM Allah'ın emri, ayrılık olmasaydı... Öyle bir deyiş ki bu, ağıtla ilgili aylar sürecek literatür taramasının neticesini birkaç kelimeyle anlatır.

Eski Türklerde 'yuğ' adıyla bilinen yas törenlerinde söylenen ağıtların (sagu), ruhani özellikler taşıyan baksı-ozanlar tarafından ölen kişinin ruhunun rahatlaması ve ondan gelebilecek kötülüklerin önlenmesi amacıyla icra edilmeleri sebebiyle, evvela dinî mahiyette olduğu söylenir. Bu iddiaya göre ağıtlar, zamanla icra biçimlerinin değişmesi ve ölenin kahramanlıklarının anlatılmasıyla dinî-sihrî bir hâl alır; günümüzde ise tamamen din dışı bir mahiyete ulaşırlar.[1]

Türkiye sınırları içinde daha önce derlenen veya alan çalışmaları sırasında işittiğim ağıtlar gösteriyor ki ölüm de ayrılık da Anadolu insanı için bir... Ağıtlar kimi zaman gerçekten bir ölüm olayını mı yoksa ölüm kadar koygun bir ayrılığı mı anlatıyor bilinmez. İşte bundandır ki ağıt tanımlarında 'ölümün ardından yakılan' ezgiler ya da 'ölüm konulu türküler' gibi tabirler kullanılmış olsa da her ikisini de kapsayan bir tanım yapmak yerinde olacaktır. Bu sebeple ağıtlardan bahsederken ölümün, ağıt yakmanın-söylemenin başlıca sebebi olduğunu bilmenin yanı sıra askerlik, evlilik, göç gibi sebeplerle yaşanan ayrılığın da ağıt yakmak-söylemek için yeterli geldiğini bilmek gerekir. Nitekim kına türküleri, düğün türküleri, gelin çıkarma havaları, asker türküleri gibi pek çok halk müziği ürünü, ağıt özelliği taşır.

Türkçe ağıt literatürüne bakıldığında mevcut örneklerden hareketle şöyle kapsayıcı bir tanım yapılabilir: "İnsanların sevdikleri varlıkları ölüm veya ayrılık yoluyla kaybetmelerinin ardından söyledikleri, kaybedilenin özelliklerinin ve geride kalanların hislerinin anlatıldığı söz, ezgi ve nidalar bütününe genel olarak 'ağıt' adı verilir. Türkiye'nin kültürel çeşitliliğinden dolayı farklı dil ve lehçelerdeki ağıt repertuvarı da oldukça geniştir. Uygulama biçimleri ise –ortak bir coğrafyada yaşamanın sonucu olsa gerek- oldukça benzer özellikler taşımaktadır.

'Ağıt' sözcüğünün 'ağlamak' kelimesinden türemiş olduğu tahmin ediliyor. Sözcüklerin kökündeki 'ağı,' 'acı veren, çok etkileyen, çok sert ve keskin' anlamlarına gelir.[2] Azeri Türkçesinde ise 'ağlamak' anlamında kullanılır.[3] 'Ağu' ve 'sagu' gibi yasla ilgili eski Türkçe sözcük ve terimlerin de ağıtla ilgili olduğu muhakkak...

Yukarıda bahsi geçen ağıt yakmak-söylemek tabirlerinin ağıdın iki farklı icra biçimine dayandığını belirtmek gerek... 'Yakım ağıtlar' gelenek içinde daha ziyade ağlamalar, inlemeler, nidalar katılarak icra edilen, ritmik bakımdan bağımsız ezgilerdir. 'Yakmak' tabiri, acıyı çeken kişinin içindeki yangını müzikle ve sözle irticalen dışa vurması için kullanılır. Daha çok ölen kişinin yakınları tarafından ölümün hemen ardından ve/veya ölen kişinin hatırlandığı diğer zamanlarda icra edilirler.

Ağıt aynı zamanda 'ağıtçı kadınlar' tarafından yakılır. Bu kişiler ölenin yakınları tarafından davet edilir, ölünün başında, kimi zaman gömülme esnasında ve/veya sonrasında ölen kişi için ağlar ve ağıtlar yakarlar.[4] Ağıtçı kadınların bu esnadaki görevi yas sürecini paylaşan bütün insanları ortak bir duyguda ve icra ortamında toplamaktır. Ölen kişinin eşyası kimi zaman evin içinde ortaya saçılır, kimi zaman bir şeye giydirilir ve ağıtçı kadın sanki ölen kişi karşısındaymışçasına ona karşı ağlayarak sözler dizer. Bu ağıda ölenin birinci derece yakınları ve bu ortak acıyı paylaşan diğer kişiler de katılır. Ağıtçı kadınların çağırılmadığı yas ortamlarında, ölenin annesi, eşi veya kız kardeşinin ağıt yakması, diğerlerinin ağlama, nida ve sözlere, küçük ezgiler eşliğinde katılması âdettendir. Ölen kişinin özellikleri, çekilen acı, yaşanan hatıralar dillendirilir. Çukurova bölgesinde bir örnekte annenin gelin olma arifesinde ölen kızına ağıt yakarken onun mantosunu canlı bedenini temsilen fistanıyla giydirerek nişanlısının kucağına verdiği ve sanki kızı hayattaymış gibi ona seslendiği gözlemlenir.[5]

Anadolu'da kadının türkü söylemesi pek hoş karşılanmasa da ağlamak kadına yakıştırılır. Bu sebeple ninniler gibi ağıtlar da gelenek içinde kadın repertuvarına aittir. Fakat istisnai durumlar da yok değildir. Yaşar Kemal, Çukurova bölgesinde, Van, Erzurum ve Burdur'da ölü, mezara götürülürken ardından erkeklerin de ağıt yaktıklarına dair bir bilgi aktarır.[6] 'Ağlayıcılar' olarak adlandırılan başka bir meslek grubuna daha rastlanır. Bunlar Trabzon'da yine kadınlardan oluşurken[7] İstanbul'da bir derneği de bulunan erkek ağlayıcılar, para karşılığı cenazelerde ağlama işini icra eder. Ağıt yakmaktan ziyade ölen kişiye ve ailesine yaraşır bir yas ortamı yaratmaktan sorumludurlar.[8] Yine erkeklerin ağıt yakmasına verilebilecek bir diğer örnek ise Anadolu'nun muhtelif yörelerinde uygulandığı bilinen, 70'li ve 80'li yıllar İstanbul'unun profesyonel icracıları tarafından kasetlere kaydedilerek seyyar el arabalarında satılan, yakım ağıtlar ve türkü ağıtlardır. Bunlar ölümünü bekleyen hastanın kendisi tarafından veya ölen kişinin yakınları tarafından yörenin profesyonel ağıtçısına sipariş edilen veya icracıların kendiliğinden meslek icabı kaydedip sattığı icralardır. Ölen kişinin hatırasını yaşatmak ve onu yâd etmek için ailece toplanıp birlikte dinlenirler.

İrticalen değil de belli bir söz, ezgi ve ritim kalıbı içinde bestelenerek icra edilen ağıtlar için literatürde 'türküleşmiş ağıt,' 'sanat seviyesine ulaşmış, ferdiyet kazanmış ağıt' tabirleri kullanılır.[9] Bu yaygın görüşün sebebi, yakım ağıdın ezgisi ve sözü estetik olarak 'güzel' ve kültürel olarak 'güçlü' olanlarının yıllar içinde, insan elinde geliştirilerek repertuvara dahil edildiği düşüncesidir. Bu, ağıdın iptidai olandan profesyonel bir müzik malzemesine evrilerek repertuvara yerleştiğine dair evrimci/yayılmacı bir yaklaşımdır. Ağıtların eski örneklerinden repertuvara girişine kadarki süreçlerini zamansal olarak takip edebileceğimiz kayıtlar elimizde olmadığından yahut kayıt teknolojisinin halihazırda geçmişi 120 yılı aşmadığından ölüm konulu bir türkünün, yakım ağıtların 'gelişmiş' örnekleri olup olmadığını bilemiyoruz. Bugün halk müziği repertuvarında yer alan ölüm konulu bütün türküler bu kategoriye girer. Fakat



Urfa'nın Halfeti ilçesinde yıllardır törenlere katılan Ağıtçı Şahide Bacı. [7]

ayrılığın, gurbet özleminin konu edildiği pek çok türküde de ölümle ilgili kalıp sözlerin, yaygın hikayelerin kullanıldığı gözlemlenir. Bunlar gelenek içinde âşıklar, ozanlar, yerel sanatçılar gibi profesyonel erkek icracılar tarafından söylenir. Müzik piyasasındaki ticari sunumlar, zaman zaman kadın icracılar yoluyla da olmuştur, olmaktadır.

Ağıdın sadece insanlar için değil ölen hayvan ve terk edilen-kaybedilen meskenler için olanları da mevcut[10]… Bunlardan biri TRT Halk Müziği arşivinden çocuk repertuvarına giren "Horozum" adlı, yaygın olarak "Küpeli Horozum" veya "Çilli Horozum" adlarıyla da bilinen örnektir: *"Horozumu kaçırdılar/Damdan dama uçurdular/Suyuna da pilav pişirdiler/Bili geh bili geh bili bili geh geh/Küpeli (çilli de) horozum /Kar beyazım. […] Kanadı var kilim gibi/İbiği var elim gibi/Acısı var ölüm gibi/Bili geh bili geh bili bili geh geh/Küpeli (çilli de) horozum/Kar beyazım."*[11] Bu türkü 1926 yılında Cumhuriyet'in ilk çok sesli Avrupa müziği bestecilerinden Cemal Reşit Rey tarafından *Piyano için 10 Halk Türküsü* adlı eserde kullanılmıştır.[12]

2018 Şubat'ında Antalya'nın Aksu ilçesindeki evinde çıkan yangın sırasında ve yanan evinin külleri arasında Sabahat Teyzenin, evine yaktığı ağıt da kaybedilen mekana yakılanlara verilebilecek en yakın tarihli örneklerden biri…[13] Ayrıca halk müziği repertuvarındaki gurbet türkülerinin bir kısmını da içerdikleri ölüm temalı sözler, hikayeler sebebiyle bu kategoride anmak gerekir.

Halk müziği repertuvarında ölümle ilişkili anlar dışında söylenen pek çok müzikal türün ağıt özelliği taşıdığını görmek mümkün… Repertuvarda türlü varyantları olan, Fatma Girik'in başrol aldığı 1969 yapımı "Boş Beşik" adlı filme isim ve konu olan ninni de bir ağıt… Uzun yıllar sonra anne olan kadının, bebeğinin ölümü için söylediği bu ağıt hem ninni hem ağıt repertuvarında yer alır: *"Bebeğin beşiği çamdan/Yuvarlandı düştü damdan/Bey babası gelir Şam'dan/Nenni de nenni bebek/Kızlar gelin çaydan geçek/Çay bulanık nerden içek/Bebek ölmüş nere gidek/Nenni de nenni bebek."*[14]

Kerbela olayının ve Hz. Hüseyin'in ölümünün konu edildiği mersiyeler de benzer şekilde ağıt özelliği taşır. Bugün dahi Alevi toplulukların cemlerinde, 7. yüzyılda yaşanan bu olayın konu edildiği mersiyeler söylenirken gözyaşları sel olur. Ölümün konu olduğu bir başka halk müziği türü daha vardır ki o da sözlü oyun havalarıdır. Bunlar çoğunlukla düğünlerde farkında olmadan göbek attığımız, horo teptiğimiz ağıtlardır. Yusuf'un ölümünü anlatan "Deryalar" adlı Rumeli türküsü bunlardan biridir: *"Kırcaali'yle Arda arası/Saat sekiz sırası/Ardalılar ağlıyor Yusuf'um/Yoktur a çaresi/Aman bre deryalar/Kanlıca deryalar/Biz nişanlıyız/İkimiz de bir boydayız/Biz delikanlıyız/Çıkar aba poturunu/Dalgalar artacak/Demedim mi ben sana (Yusuf'um)/Kayığımız batacak."*

Yaşar Kemal'in 1940'ların Ceyhan köylerinde pamuk toplamaktan dönen köylülerden aktardığı,[15] benim de 2011'de Mersin'in Mut yöresinde yaptığım alan çalışmasında rastladığım "Ağıt Oyunu"nu da anmakta fayda var.[16] Zira bu ve benzeri, ölüm ânının ve sonraki yas sürecinin konu edildiği seyirlik oyunlar, yukarıdaki diğer örneklerde olduğu gibi Anadolu kültüründe ölümün, hayatın her alanında var olduğunu ifade eden, göz ardı edilemeyecek göstergelerdir. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

NOTLAR

1 M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi,* Ankara: Akçağ Yayınları, 2009, s. 96.
2 *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu, 2005, s. 31.
3 Raci Damacı, "Azeri Türklerinde; Niyet ve Fal ile Ölüm ve Ağı," *TFA* 11/32 (1952): 509.
4 Farklı yörelerde bu kişiler farklı isimler de alabilir. Mardin'de belli bir ücret karşılığında ağıt söyleyen kişilere 'imadede' adı verilir (Şükrü Elçin, *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 4).
5 İsmail Görkem, *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları,* Ankara: Akçağ Yayınları, 2001, s. 94.
6 Yaşar Kemal, *Ağıtlar,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 59.
7 Nuri Parmaksız, *Türk Edebiyatında Ağıt Yakma Geleneği ve Ağıt-Destanlar,* Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, s. 51.
8 www.kisa.link/MZJK, (Erişim tarihi: 30.01.2020).
9 Elçin, age, s. 2.
10 Nihan Tahtaişleyen, "Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü," Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s. 6.
11 Çocuklar için hazırlanmış animasyonlu bir videosu için www.kisa.link/MZJM (Erişim tarihi: 30.01.2020); sözlerin tamamı için www.kisa.link/MZJP, (Erişim tarihi: 30.01.2020).
12 www.kisa.link/MZK1, (Erişim tarihi: 31.01.2020).
13 www.kisa.link/MZK3, (Erişim tarihi: 31.01.2020).
14 www.kisa.link/MZK4, (Erişim tarihi: 31.01.2020).
15 Yaşar Kemal, age, s. 30.
16 Nihan Tahtaişleyen, "Ağıt İcrasında Mekan Değişimi," *Ölüm Sanat Mekan V.* der. Gevher Gökçe. İstanbul: DAKAM Yayınları, 2015, s. 288.

Bazı müzikal formların kederli ve neşeli yorumlara eşit derecede izin veriyor görünmeleri dikkate değerdir. İlk bakışta mantığa aykırı gelen ama aslında son derece makul sebepleri olan bu durum, ‘duygusal anlam’ kavramının geçersizliğini değil, ‘açık ve kesin anlam’ aramaya yanaşmayan düşünürlerin haklılığını gösterir. Müziğin aslolarak yansıtabileceği yalnız duygunun morfolojisidir ve bazı kederli ve neşeli hallerin çok benzer bir morfolojiye sahip olmaları gayet anlaşılabilirdir.

Susanne K. Langer

Philosophy in a New Key

Çeviri: Murat D. Çekin



İRFAN TÜRKÜLERİ

ENDER DOĞAN

Birçok irfanî türkü seslendiren
Sivas'ın yöresel âşıklarından Necip Çorlu.

ANADOLU, etimolojik kökeni itibarı ile 'güneşin doğduğu yer' anlamına gelen 'Anatolia' kelimesine dayanır. Anadolu'ya 'güneşin yükseldiği yer' de denmiştir. Anadolu dediğimiz zaman, sınırları aşan bir anlam haritası karşımıza çıkıyor. İrfan coğrafyamız açısından bakacak olursak Anadolu, şehirlerin, ülkelerin sınırlarını aşan birçok kültürün içerisinde harmanlandığı, mayalandığı bir alanı ifade etmektedir. Anadolu, tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Sanata, felsefeye, mimariye ve musikiye asıl rengini veren, adeta damgasını vuran, eski töremizin ve dinimizin getirdiği medeniyet ve kültürdür.

Topraklarında önemli tecrübe ve birikimleriyle insanlığa örnek olacak bir hayat inşa eden Anadolu'da yükselen ilim ve irfan medeniyetinin farklı taşıyıcı unsurları vardır. İrfanın aktarımı, yayılması ve kökleşmesinde ilmin olduğu kadar sanatın da payı büyüktür. Bu intikal sürecinde diğerlerinin yanında musiki de önemli bir vasıta olarak karşımızda durmaktadır. Anadolu'da halk irfanının teşekkülünde âşıkların, sufilerin nefes sahibi olması dolayısıyla halk nezdinde irfanın en önemli aktarım vasıtalarından biri de türkülerimizdir.

Türküler tohum gibidir, gönül toprağına ekilir, vakti geldiğinde filizlenir, büyür, meyve verir; hem söyleyene hem de dinleyene yoldaş olur. Zaman olur, yaraya merhem, derde derman olur. Türkü; özümüzdür, her dem tazedir, diridir, can taşır. Bir medeniyet tasavvurunu olabildiğince somutlaştıran ve idrakimize sunan ruhumuzun dilidir onlar. Anadolu insanının gönlüne dolan irfanî hissiyatın, küpünden sızan bal gibi enfüsten âfâka doğuşunun ifade biçimidir türkü. Anadolu'nun sesidir: sazla, sözle nesiller boyu hayat tarzına dönüşmüş bir irfanın ifadesidir.

Türkülerin doğuşuna kaynaklık eden bir hayatiyet vardır ki bu, sanatçısını, onun hayatını, düşüncelerini şekillendiren bir idraki gerekli kılar. Kökü; binlerce yıllık tarihî, dinî, kültürel geçmişe dayanan irfanî değerlerden beslenir. Yazılı olmaktan ziyade sözlü olan hayatın içinde canlı olarak yaşayan bir kültüre sırtını yaslar. Bu, nesilden nesle bizatihi yaşanarak aktarılan bir kültürdür. İrfan kültürü, bir zihnî bilgi olmaktan ziyade arif gönüllü bilge insanların gönlünde doğan, gelişen ve olgunlaşan bir marifeti ifade eder.

İrfan kavramının, varlığı, eşyayı, insanı, hakikati anlamaya dönük bir tavrı, bir üslubu, bir metodu olduğunu ve bu usulde akla kıyasla belli zihnî çıkarımların olmadığını, aksine belirli hedeflere ulaşmada kendine mahsus kaideleri ve pratik uygulamaları olan bir anlama çabası olduğunu görürüz. Bu yoldaki üslupta çeşitli halk topluluklarının tarihinde, kültüründe her aşamada tefekkürün izlerini bulabiliriz. Bir yönüyle bilgiye, bir yönüyle hikmete bakan irfan kültürü, milletimizin mensup olduğu medeniyet dairesinin ana omurgasını oluşturmaktadır.

İrfan kültürü, Anadolu insanının hayatı... Özdeyişlerin manilerle, ilahilerin türkülerle iç içe geçtiği, kaynaştığı bu kültür, havzasında binlerce yılın mirası olan sanat, estetik ve bilgelik şaheserlerini oluşturmuştur. Geleneksel müziğin meşrebi vardır yani; bir çizgisi, bir kokusu, bir karakteri vardır.

İrfan medeniyetini inşa eden büyük ruhlar melal meşrepli hüzünlü âşıklardır. Bunlar Anadolu'ya tesir etmiş ve maya tutturmuş gönül sultanlarıdır.

Türkülerimizin içerdiği mesajlarla gelenekten, inancımızdan gelen temel hususlar geleceğe aktarılmaktadır. Batı dillerinde geleneği ifade için kullanılan *tradition* terimi, aynı zamanda 'intikal ettirmek' anlamını taşır. Dolayısıyla gelenekle sağlanan bu nakil biçimi, nesilden nesle aktarımın pratik, etkili, kalıcı ve en kamil biçimidir; aynı zamanda uyarıcı, öğüt verici ve eğitici niteliklere sahiptir.

Aşık Türabî'ye ait şu türküde idrakimize sunulan insani birçok kalıcı öğüt buluyoruz:

Gel gönül gidelim aşk ellerine
Murâdın yâr ise bir tane yeter
Fikreyle kıldığın amellerine
Hevâ-yı cehline efsâne yeter

Beyhûde işlerin terk eyle mutlak
"Küllü men aleyhâ fân" dedi Hak
Cihan bâkî değil hikmetine bak
Âriflere bir söz bahâne yeter

Bu zengin irfan kültürü içerisinde "İrfan Türküleri" adını verdiğim eserlerin yıllardır izini sürmekte ve derlemeler yapmaktayım. Bu alandaki çalışmalarımıza başlangıç noktası



Sivas Susamışlar Konağında Yunus Karaca ve Mehmet Traşçı ile bir müzik akşamı.

oluşturan hadise, 1998 yılında Erzurum'da öğretmenlik görevi ifa ettiğim dönemde yörenin önemli kaynak kişisi ve icracısı olan merhum Raci Alkır ile yaptığımız muhtelif görüşmelerdir. Söz konusu görüşmelerin birinde merhum Alkır, halk müziği derleme çalışmalarının yapıldığı yıllarda derlemecilerin, dergahlar çevresinde okunan türkü karakterindeki ilahi, naat, güzelleme ve gazellerin kayıt altına alınması hususunda çekinceli davrandıklarını, bu alana iltifat etmediklerini gösteren bir hatırasını paylaşmıştır. Erzurum yöresinde görüşmeler yaptığım birçok mühim müzik adamının aynı doğrultuda düşünceler beyan etmesi ise bu yaklaşımı doğrulamıştır.

İdrakimizin aynası irfan türküleri, analarla dolu Anadolumuzun temiz toprağında ortaya çıkmış, ana sütü gibi temiz, saf ve samimi hissiyatın nağmeye bürünmüş hâlidir.

İrfan türküleri, Anadolu erenlerinin nefesiyle mayalanmış bir kültürün, her dem taze meyvesidir. Hayata kalp penceresinden bakışla söylenmiş türkülerdir. Her satırında derin manaların saklı olduğu hikmet sözleridir. Hz. Mevlana'nın; "Eski bir akıl size taptaze bir hayat bağışlar" sözünde anlamını bulmuştur.

Türkülerde irfanın aktarımı doğrudan açık ifadelerle değil semboller kullanılmak suretiyle yapılmıştır. Sembolik bir dil kullanılmak suretiyle, işaret, rumuz ve atıflarla yapılan anlatım biçimi türkülerde net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yani insan hayatına, duygu, düşünce ve inancına dair konular türkülerde dolaylı bir anlatımla ele alınmıştır. Bu bakımdan semboller kültürün, şifrelenmiş taşıyıcı kodlarını oluştur. Halk kültürünü yansıtan en önemli gösterge sayabileceğimiz halk türkülerinde kullanılan semboller, türkülerin taşıdığı zenginliğin yanı sıra irfan dünyamızın arka planını da gözler önüne sermektedir.

Örnek türkümüzde görüleceği gibi; atıflar yapılarak, söylenecek söz doğrudan ifade edilmemiş, arkasından dolanmak suretiyle mana pekiştirilerek sözün gücü arttırılmıştır:

Gezsem de dünyânın dört bucağını
Vallâhi gözüme yine boş gelir
Gönül ârzû eder dostu cânını
Sızlar eski yaren gözden yaş gelir

El diyârı mesken olmaz insâna
Yürekten kul ise cânânın sana
Hâl bilmez insânı sararsan câna
Ağustos ayında başa kış gelir

—Âşık Haşimî

Dergah ve tekke kültürü çevresinde şekillenen ve uzun yıllar büyük zorluklara rağmen meraklıları tarafından korunabilmiş bir müzik karşımızda durmaktadır. Tekke ve zaviyelerin kapatılması ile varlıklarını, kültürlerini, sohbet halkaları ve mevlit cemiyetleri gibi gayrıresmi mekanlarda veya dernekler aracılığıyla sürdürmeye çalışan tarikatlar, geleneklerine ait usul, erkan ve musikilerini merasimleri aracılığı ile kuşaktan kuşağa aktararak korumaya çalışmışlardır.

Belli yörelerde bu meclislerde okunan müzik eserlerini; yöre ağızları, anonim yapısı, nağme, gırtlak, icra ve üslup bakımından incelediğimizde bunların halk kültürü içerisinde gelişmiş tasavvufi halk müziği eserleri olduğunu görüyoruz.

Ülkemizin belli dönemlerdeki sosyolojik, kültürel değişim ve dönüşüm maceralarını göz önünde bulundurduğumuzda bir takım toplumsal hayat tercihlerinin gereği olarak geleneği göz ardı eden bir yaklaşımın benimsendiğini görürüz.

Modernleşme amacıyla tarihî kültürel kodlarından uzaklaşan ve — toplum olarak fıtratımıza uygun olmadığı hâlde— adeta eskiye dair ne varsa her şeyi bir kenara iten bir anlayışla, uzun yıllar üzerinde toplumsal mühendislik çalışmaları yapılmak suretiyle özümüze yabancı, fıtratımıza aykırı bir 'çağdaş insan' tipi projesi çerçevesinde politikalar üretildi. Bu tür işler müzik başta olmak üzere geleneksel kültürümüze tamiri müşkül hasarlar verdi.



2015 yılında İzmir'deki derleme çalışmaları sırasında görüşülen Uşşakî Hüsnü Aziz Dedenin torunu Tahire Teyze (aynı yıl, 90 yaşında Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur).

Tekke çevrelerinde ve âşıklık geleneği içerisinde üretilen bu eserler, bu toplumda yaşayan insanların en temel duygu ve düşüncelerini temsil etme adına söylenmiş eserlerdir. Biz bu eserlerle toplumun ruh kökündeki değerleri keşfedebiliyoruz. Arı, duru, yalın, açık ve anlaşılır, yapmacıklıktan uzak, samimi ve içten gelen sözleri ile "İrfan Türküleri," derin, köklü, insanı onaran, insan ruhunu besleyen, yücelten, geliştiren mesajları taşımaktadır.

İrfan türküleri deyince arşivlerimizde var olan halk müziği eserlerinin bir kısmını alıp diğer kısmını dışarıda tutmak gibi ayrımcı bir anlayışımız olduğu anlaşılmasın. Türkülerimizin hemen hepsinin bir irfani tarafı var. Biz sadece repertuvara alınmamış, alan araştırmaları ve derleme çalışmalarında bilerek yahut bilmeyerek ihmal edilmiş ve dolayısıyla insanımızın gündemine taşınamamış bir müzik kültüründen bahsediyoruz. Adına "Tasavvufi Halk Müziği" de diyebileceğimiz bu türküler, gazeller, güzellemeler, ilahiler, ülkemizde, siyasal anlamda belli bir dönemin kültürel tercihleri neticesinde yapılmaya çalışılan toplumu değiştirme ve dönüştürme çabalarının gereği olarak ilgi gösterilmemiş, adeta yüz verilmemiş bir alanı oluşturmaktadır. Aynı şekilde İslami hassasiyet gerekçesiyle dinî-fıkhi bakımdan müzik konusu problemli bir alan olarak değerlendirildiği için ulema tarafından da reddedilmiş bir kültür olarak tanımlanmıştır. Yani bu alan iki farklı cepheden de iltifat görmemiştir

Ülkemizin birçok yöresi hem güzel sesli insanlar hem müzik eserleri bakımından bereketlidir. Erzurum, Harput, Erzincan, Urfa, Sivas, Diyarbakır, Kırşehir, Kütahya ve daha birçok yöremiz adeta memleketimizin konservatuvarları gibidir. Alandaki çalışmalarımızdan edindiğimiz tecrübeye dayanarak söyleyebiliriz ki, ne yazık ki hâlâ, kültürel mirasımızı oluşturan binlerce türkümüz, ilahimiz derlenmeyi, gün yüzüne çıkarılmayı, insanımızın istifadesine sunulmayı beklemektedir.

Sesli kültürümüzün güzel eserlerini bulmak, öğrenmek, dinleyicileriyle buluşturmak için yaptığımız çalışma ve gayretimiz devam edecek. Ancak geçmişimizle irtibatımızı sağlıklı bir şekilde kurabilmemiz için resmi kurumlarımızın ve ilgili devlet adamlarımızın güçlü bir iradeyle meseleyi acilen gündemlerine almalarını bekliyoruz.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığınca geçtiğimiz yıl başlatılan türkü derleme çalışmaları takdir edilecek bir girişim; ancak burada arz etmeye çalıştığım tekkeler, dergahlar çevresi yine ihmal ediliyor maalesef. Bu alanda çalışma yapacak kişilerin müzik bilgisine ilaveten edebiyat, şiir, tarih, tasavvuf gibi alanlarda donanım ve bilgiye sahip olmaları icap ediyor. Ayrıca söz konusu çevrelere girebilmek o kadar kolay değil... Yıllardır kendilerini gizlemek zorunda kalan bu çevrelerde müzik kültürü sınırlı bir çevre arasında icra edilmiş, dinlenilmiş, korunabilmiş. TRT'nin yahut Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğünün bu alana mahsus bir çalışma yapması gerekiyor. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

Müziğin ârifleri
ABDALLAR

CENK GÜRAY



Geyikli Baba tasviri. Bibliothèque nationale de France.

Abdallar, Orta Asya'da toprakla göğün, geçmişle geleceğin, akılla gönlün, sözle müziğin birlikte varettiği hazineyi tek bir incisini düşürmeden Anadolu'ya taşımış, burada vücut bulan hakikat medeniyetinin nefesi olmuş, soluduğumuz havayı zenginleştirmiştir.

ABDAL toplumu ve sürdürdükleri kültürel gelenek, Anadolu'da 11. yüzyıldan itibaren yoğunlaşan Türkmen iskânının etkilerini günümüze kadar taşıyan en önemli sosyal olgulardan biridir. Evren ve insan tasavvurları ve bu tasavvuru yansıtan müzik dünyaları, Abdal toplumunu ve Orta Asya'dan Anadolu'ya aktarılan âşıklık geleneğine mensup şair müzisyenleri, Anadolu kültürünün kilit unsurlarından biri kılmıştır.

"Abdalân-ı Rum" zümreleri, pek çok kaynakta, 11. yüzyılda Malazgirt Savaşıyla birlikte başlayan büyük göç dalgaları sonucu Anadolu'yu "Türkmen-İslâm" kültürü ile buluşturan temel dönüştürücü güç olarak tahayyül edilmektedir. Bu güç, köklerini aldığı Horasan-Orta Asya bölgesi ile Anadolu arasındaki kültürel irtibatı "âşıklık geleneği" aracılığıyla sağlamaktadır. Günümüzde anlamı kısmen daralan bu gelenek aslında, güçlü bir edebiyat ve müzikle hayati kültür değerlerini birleştiren, böylece pek çok geleneksel müzik formunun yaratılması ve yaşatılmasında öncü olan hafıza temelli tasarım-aktarım modelini yansıtmaktadır.

Anadolu'da Abdallık geleneğinin ortaya çıkması ve şekillenmesinde, çeşitli kültürlerin ve tasavvufi zümrelerin önemli bir etkisi vardır. "Abdal" terimi Anadolu'da daha çok Melâmetî Kalenderî dervişlerini isimlendirmek için kullanılırken kapsamı zaman içinde genişlemiş, Abdalân-ı Rum yapısının ana karakterini oluşturan bütün gruplar için kullanılan ortak bir terim olmuştur. Günümüzde Abdalların gerek ibadetleri gerekse yaşama biçimlerinin, tarihsel süreçteki Abdal yaşantısı ve geleneklerine olan benzerlikleri dikkat çekicidir.

Alevi-Bektaşi geleneğine bağlı bulunan ve göçebe-gezgin bir yaşama tarzını benimseyen Anadolu Abdallarının, müzikle olan bağlantıları 14. yüzyıla kadar gitmektedir. Müziği hayatlarının temeline koyan günümüz "Abdal" topluluklarını, bu anlamda hem Abdalân-ı Rum geleneğinin hem de âşıklık geleneğinin bir halkası olarak kabul etmek gerekir.

Abdalların müzikle olan ilişkileri dinî ritüeller ve inanç gelenekleri içinde daha da önem kazanmıştır. Anadolu'ya başlayan göç dalgaları içinde Suriye, Irak, İran, Maveraünnehir, Horasan, Azerbaycan gibi bölgelerden gelen ve eski "Türk-kam-ozan" karakterinin İslamlaşmış şeklini temsil eden Türkmen babalarına "Abdal" denilmiştir. Ancak Abdallık geleneği, özellikle 'ilahî aşk ve cezbe'ye dayalı olarak ortaya çıkan ve Horasan ve İran kökenli tasavvuf anlayışına yakın duran Yesevîlik, Haydarîlik, Vefaîlik, Kalenderîlik ve Bektaşîlik gibi inanç zümreleri içinde temsil edilmiştir. Abdallar baba, dede gibi unvanlarla anıldıkları gibi "Horasan Erenleri" olarak da anılmışlardır. Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda etkin rol oynayan ve Vefâîlik, Kalenderîlik gibi inançlara mensubiyetleriyle de bilinen Geyikli Baba, Abdal Musa, Abdal Murad, Kumral Abdal, sözü edilen abdalların en ünlüleri arasındadır.

Günümüzde Abdalların Anadolu'nun her yanına yayılmış oldukları, ancak en yaygın şekilde Güney, Batı ve Orta Anadolu'da yaşadıkları bilinmektedir. Abdalların yaşadığı yerler arasında Denizli, Dinar, Burdur, Isparta, Hatay, Antalya, Aydın, Manisa, Balıkesir, Bolu, Bursa, Nevşehir, Afyon, Aksaray, Ankara, Tokat, Çorum, Yozgat, Kırıkkale, Kırşehir, Konya, Karaman, Mut, Elmalı, Sivas, Eskişehir sayılabilir.

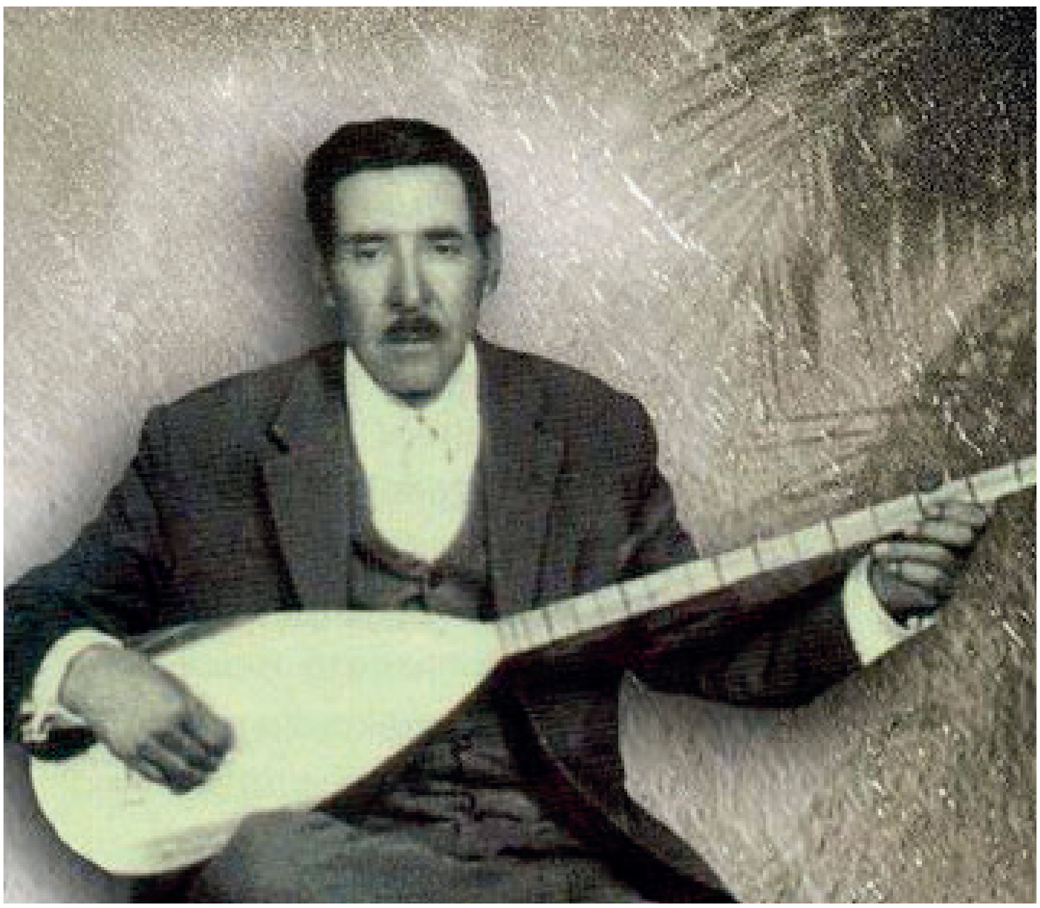
Gezgin ve konar-göçer bir yaşama tarzı benimseyen Abdallar, hem Osmanlı hem Cumhuriyet dönemlerinde pek çok vilayette diğer Türkmen aşiretleriyle birlikte yerleşik hayata geçirilmiştir. Sürdürdükleri gezgin hayat biçiminin değişmesinin Abdal yaşantısındaki izleri, müzikleriyle günümüze aktarılmıştır. Örneğin 18. yüzyılda göçebe hayat süren Barak Türkmenleri Erzincan, Sivas dolaylarından Yozgat, Çiçekdağı, Kırşehir ve Kayseri dolaylarına yerleşmişlerdir. Osmanlı Devletinin zorunlu göçe tabi tutmasıyla Barak ve Beğdilliler oradan da Urfa ve Rakka'ya iskân edilmişlerdir. Feriz Bey önderliğindeki Barak Türkmenleri arasında 84 bin haneden dört bin Abdalın bulunduğu kayıtlara geçmiştir.

Orta Anadolu Abdallarının da yakın zamanda yerleşik hayata geçtiği görülmektedir. Kırşehir, Yozgat, Kaman, Keskin, Hacıbektaş, Avanos ve Ortaköy yörelerinde yaşayan Abdallar, 19. ve 20. yüzyıllarda yoğunlaşan eşkıya saldırıları nedeniyle Yusuf Çavuş önderliğinde Yağmurlu Büyük Oba köyünün kuzeyindeki Abdal Deresi denilen yere yerleşmişlerdir. 1952'de uzak bölgelerdeki düğünlerde de çalarak para kazanabilmek için Kırşehir Bağlarbaşı Mahallesine göç etmişlerdir. Devecioğulları olarak bilinen Haydar Usta ve oğulları Abidin Usta ve Veli Usta ile sazı

İki makaleden derlenmiştir: Cenk Güray ve İsmet Karadeniz, "Horasan'dan Keskin'e Bir Çığlık: Muharrem Ertaş. Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek"; Ezgi Tekin Arıcı ve Cenk Güray, "Ege ve Orta Anadoluda Abdallık Geleneğinin Tarihsel ve Kültürel Özelliklerinin Müzik Gelenekleri ve Müzik Analizi Üzerinden Değerlendirilmesi".

Bozlak ustası Neşet Ertaş (1938-2012).





Bozlak ustası Muharrem Ertaş (1913-1984).

iyi çalan ve bozlak okuyan Yusuf Usta gibi, Neşet Ertaş'ın dedesi zurnacı Kara Ahmet de Deveci kabilesindendir. Abidin Usta ve Veli Ustanın dedeleri ünlü kemancı Veli Ustanın Yağmurlu Büyük Oba köyüne ilk gelen kişilerden olduğu söylenmektedir.

Tarihte iskâna konu olan olaylar, farklı bölgelerde yaşayan Türkmenler arasında aktarılmış ve Abdalların dilinde hayat bulmuştur. Örneğin Muharrem Ertaş, Avşar Türkmenlerinin ünlü şairi Dadaloğlu'nun sesini Çukurova'dan Kırşehir'e taşımıştır. Abidin Ertem'in deyimiyle "bozlağı Çukurova'dan Kırşehir'e indirmiştir". Avşarların yerleşik hayata geçirilmeleri ve bu arada çektikleri sıkıntılar da ozanların satırlarına yansımıştır.

Muharrem Ertaş, Abdal toplumunun son yüzyıldaki en önemli müzik temsilcilerinden biridir. Orta Asya âşıklık geleneğiyle kurduğu bağ, yaratıcı ve ustalıklı icrasının içinde bu geleneğin olağanüstü ezgi ve form çeşitliliğine yaptığı göndermeler onu farklı kılan özelliklerdir. Türkmenlerle Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan müzik kültürüne dair en önemli kaynaklardan biri olan Muharrem Ertaş'la ilgili çalışmalar, Orta Asya ve Anadolu arasında âşıklık geleneği üzerinden edebî ve müzikal bir irtibat kurabilmeyi mümkün kılacaktır.

Muharrem Ertaş, Keskinli Abdal Hacı Taşan gibi Orta Anadolu Abdalları, Dadaloğlu gibi ozanların iskânla ilgili söylediği türküleri seslendirmişlerdir. Örneğin, Muharrem Ertaş Dadaloğlu'nun Avşar Bozlağı (Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri), Biter Kırşehir'in Gülleri Biter gibi eserleri seslendirirken, Hacı Taşan da yöresindeki Türkmen aşiretlerinin göç ve iskân olaylarını anlatan Erciyes'ten Duman Kalktı, Cerit Rakka'dan Sökün Edince, Seksen Bin Haneyle İskân Olunca, Anadolu Benim Dedi Beydili, Aşağıdan Yusuf Paşam Gelince bozlaklarını büyük bir ustalıkla yorumlamıştır. Ege bölgesinde Abdalların müzisyenlik mesleği gereği kısmen de olsa gezgin Abdal tasavvuruna uydukları söylenebilir, ancak Orta Anadolu'da olduğu gibi göç ve iskân konulu bir repertuvar göze çarpmamaktadır.

Geleneksel müzikler tarafından kullanılan kalıplar genel olarak dört değişik katmanda değerlendirilebilir. Bu katmanlar; eserlerde kullanılan simgeler, bu simgeleri sözlerle ifade etmek için istifade edilen edebî yapılar, bu yapıları müzikle uyumlu bir halde ifade edebilmek için kullanılan ezgisel ve ritmik yapılar, bütün bunları birleştirip beste tiplerini var eden müzik formlarıdır. Geleneksel müzik eserleri üzerinde ayrıntılı bir analizin yapılabilmesi için bütün bu katmanların incelenmesi gerekir.

Abdallar, müziği bir ”varlık, yaşama, kendini varetme” biçimi, kimlik ifadesi ve bunun da ötesinde adeta bir ibadet olarak algılayan insanlardır. Nitekim günümüzde “Abdal”, meslek ve soylarına göre adlandırılan Türkmenlerin müzikle uğraşan ve özellikle davul-zurna icracılığı yapan kesimine verilen addır. Bugün “profesyonel” müzik adamları olarak bilinen Abdallar, müziği insan ile evren arasındaki en eski bağlantı kurma yolu olarak görürler. Türkmen âşıklığı geleneğinin en temel unsurlarından olan “tarihi, destan anlatıları üzerinden kavrama” ve “geçmişi geleceğe, irfan temelli bir söz ustalığı ile aktarabilme” yapısı Abdal âşıklarda da göze çarpmaktadır. Z

“Muharrem Ertaş’a Bozlak”, Neşet Ertaş.

“Kırat Bozlağı”, Muharrem Ertaş.

UNESCO Millî Komitesi Türkiye-Kazakistan Müzik Etkileşimi Projesi Türkiye Alan Araştırması, Aydın. Keman üstadı Seyit Çevik, 2012.



FOTOĞRAF : CENK GÜRAY

KAYNAKÇA

¶ Adnan Yılmaz. Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Kültür-Tarih Yayınları, 2008.

¶ Ahmet Karamustafa. *Tanrının Kuraltanımaz Kulları - İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

¶ Ahmet Keskin. “Geleneksel Abdal Müziğinin Temsili ve Neşet Ertaş”. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 7/34 (2014): 99-112.

¶ Altınok, B. Yaşar. “Abdallar ve Neşet Ertaş”. *Türk Yurdu*, 306 (2013): 30-33.

¶ A. Yaşar Ocak. *Ortaçağ Anadolu'sunda İki Büyük Yerleşimci Derviş Yahut Vefâiyye ve Yesevviye Gerçeği: Dede Garkın ve Emirci Sultan.* Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Merkezi Yayınları, 2011.

——. *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

¶ B. Bilge Tokel. *Neşet Ertaş Kitabı.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.

¶ Béla Bartók. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikîsi.* (çev. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991.

¶ Cahit Obruk. *Kırşehir'li Aşık Said.* Ankara: Ulus Matbaası, 1983.

¶ Cenk Güray. “Anadolu İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi”. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2012a.

——. “Ankara Müzik Kültüründe Dini Simgeler”. Alevi-Bektaşi Araştırmaları Dergisi, 8 (2013): 69-90.

——. Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık, 2017.

——. Kazakistan Alan Araştırması. UNESCO Milli Komitesi Türkiye-Kazakistan Müzik Etkileşimi Projesi, Eylül 2012b.

——. “Semah Kavramını Devir Nazariyesi Üzerinden Anlamak - Aynayı Tuttum Yüzüme”. Uluslararası Alevilik Bektaşilik Sempozyumu. Ankara, 18 Ekim 2018c.

——. *Türkmenistan Alan Araştırması*. Müzik Sanatının Eski Beşikleri Konferansı. Nisan 2018a.

¶ Erman Artun. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* (2. bs.). İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005.

¶ Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk. “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı - Hüseyni Makamının İncelenmesi”. *Porte Akademik Makam Çalışmaları Özel Sayısı* (Şubat 2012): 24-59.

¶ Gülay Mirzaoğlu. “Toroslardan Çukurova'ya Yankılanan Ses: ‘Bozlak’”. *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı (1998)*: 408-418.

¶ Halife Altay. *Anayurttan Anadolu'ya.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

¶ Hayati Beşirli ve İbrahim Erdal (Ed.). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Yörükler ve Türkmenler*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008.

¶ Hayrettin İvgin. “Muharrem Ertaş”. *Türk Folkloru Araştırmaları* (1985/1): 110.

¶ Irene Melikoff. *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2006.

¶ İ. Erol Erünsal ve A. Yaşar Ocak. Elvan Çelebi: *Menâkıbü'l-Kudsiyye Fî Menâsıbi'l-Ünsiyye*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.

¶ M. Fuad Köprülü. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (İstanbul 1919) (nşr. Orhan F. Köprülü). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınevi, 1981.

¶ M. Öcal Oğuz. ve diğer. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (7. bs.). Ankara: Grafiker Yayınları, 2010.

¶ Muzaffer Sarısözen. *Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz / Derleme Notları*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Arşivi, 1995.

¶ Nazmi Özalp. *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Yayınları, 1992.

¶ N. Kum Atabeyli. “Antalya Tahtacılarına Dair Notlar”. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, Sayı IV (1940): 203-212.

¶ Ö. Lütfi Barkan. “İstilâ Devrinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri”. *Tasavvuf Kitabı*. (haz. Cemil Çiftçi) İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2008.

¶ Seyfettin Altaylı. *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü* - Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.

¶ Sibel Dağ. “Abdallar: Toplumsal Kültürel Kimlik ve Değişme”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2000.

¶ Sibel Solakoğlu. “Muharrem Ertaş İcrasında Bozlakların İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2011.

¶ Süreyya Su. *Hurafeler ve Mitler / Halk İslâmında Senkretizm.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

¶ Ülkütaşır, M. Şakir. “Abdallar”. *İslâm-Türk Ansiklopedisi.* İstanbul: Asar-ı İlmiye Kütüphanesi, 1940.

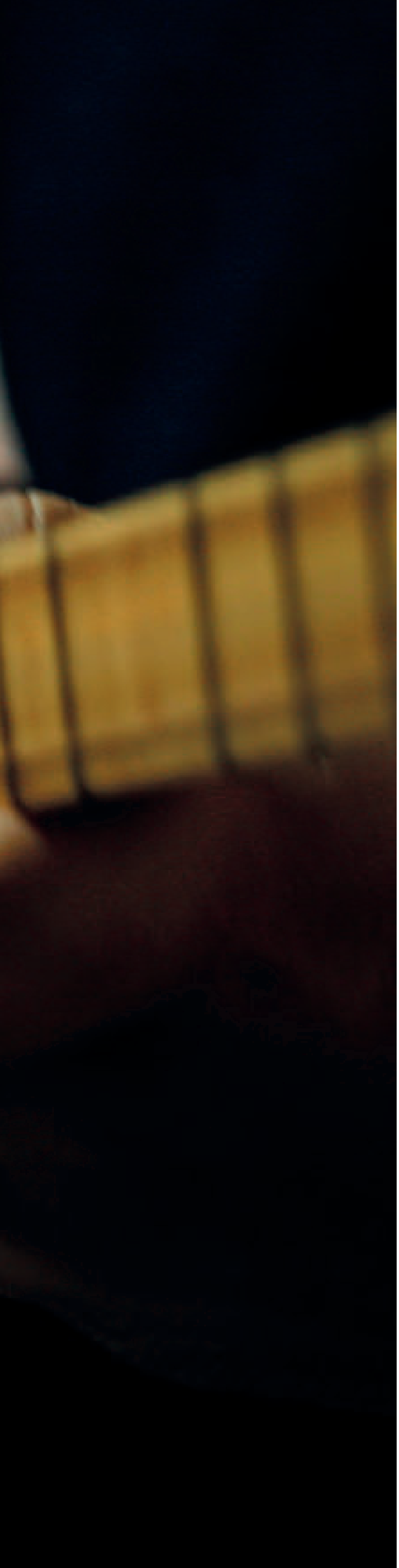
¶ Yavuz Şen ve Cahit Aksu. “Uzun Havalarımızdan Bozlak ve Ustaları”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 12 (1999): 107-109.

¶ Zübeyve Hartavioğlu. “Barak Müziği ve Geleneğinin Tespiti”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, 2013.



İki gönül eri
ÂŞIK RUHSATÎ VE ÂŞIK SÜMMANÎ

MEHMET ÖZBEK



Âşık olan bilir âşık hâlini
Kaldırır kalbinden kîl ü kâlini
Herkes yâra verdi arzuhâlini
Benimkini ürüzgâra yazmışlar

—Âşık Sümmanî

İNSANIN ya da toplumun dış dünyadan edindiği bilgiler ışığında, olaylar arasında bağlantılar kurarak bir senteze varma çabasıdır düşünmek… Âşık Ruhsatî de öyle diyor. 'Hele düşün' derken 'dikkatini ve düşünceni dünya gerçekleri üzerine yoğunlaştır, şöyle bir hayal et, gözünün önüne getir, kimler geldi, kimler geçti bu dünyadan' demek istiyor. Düşünmek insanı, batıldan, hakka götürür.

Deliktaş'ın yerlisiyiz essela
Konar göçer obalardan değiliz

deyişinden Âşık Ruhsatî'nin Sivas ili Kangal ilçesine bağlı Deliktaş köyünden olduğunu;

Elli birde zuhur edip
Doğup meydana geldim ben

dizelerinden de hicrî 1251 (1836) yılında doğduğunu anlıyoruz. Bize tatlı dili, derya gönlüyle nefis deyişler bırakan Ruhsatî 1911 yılında Hakk'a yürür.

Asıl adı Mustafa olan âşığımız nice âşıklara çırak olmuş; Âşık Noksanî'den şiir söylemeyi, Âşık Kusurî'den saz çalmayı, Âşık Feryadî'den okuma yazmayı öğrenmiştir. Ruhsatî, âşıklık geleneğinde kol sahibi bir âşıktır. Sivas yöresi âşıkları 'Âşık Ruhsatî Kolu'na bağlıdırlar, onun yolunu takip ederler. Gönül ehli olan âşığımızın şu şiirine bir bakalım.

Daha senden gayri âşık mı yoktur
Nedir bu telaşın vay deli gönül
Hele düşün devr-i Âdem'den beri
Neler gelmiş geçmiş say deli gönül

"Ey deli gönül, senden başka âşık yok mu ki bu dünyada benlik davası güdersin. Nedir bu hırs, bu telaş? Eğer Hazret-i Adem'den bu yana neler gelip geçtiğini düşünür, mantığının eleğinden geçirir de gerçeğe varırsan telaşa gerek kalmadığını görürsün." diyor Ruhsatî Baba.

Şu fani dünyada umudunu yüz
İnanmazsan var kitaba yüz be yüz
Evin mezaristan malın bir top bez
Daha duymadınsa duy deli gönül

"Şu geçici dünyadan fazla bir şey bekleme, umudunu kes. İnanmazsan aç Kur'ân-ı Kerim'e bak. Ölüm emr-i Hak'tır, kaçınılmazdır. Sonuçta malın bir kefenlik bez ve konağın mezar olacaktır."

Aslında Ruhsatî kendini yargılamaktan geri durmayan gerçekçi bir âşıktır. Gönlü her gün yeni bir kuşkuya kapılır, bu yersiz kuşkuyla işine gücüne bakamaz, avare gezer:

Günde bir yol duman çöker serime
Elim ermez gidem kesb ü kârıma

Bu hâlinden dolayı gönlüne sitem eder:

Kendi bildiğine doğrudur deme
Var iki kamile sor deli gönül

Gaflet içinde bulunanları çok defa ibret verici bir tablo uyandırır. Ruhsatî'in, iki kişinin mezar kazdığını görmesi, yaşanamayacak üzüntüler, çekilemeyecek sıkıntılar yaşaması ve nihayet yüz yıl da olsa ömrün kısalığını anlaması, onu hayatın yorumlanamayacak bir rüya olduğu şuuruna eriştirir:



Gördüm iki kişi mezar eşiyor
Gam gasavet gelmiş boydan aşıyor
Çok yaşayan yüze kadar yaşıyor
Gel de bu rüyayı yor deli gönül

Nefsinin hırsı yüzünden, şeytan insanın sabrını alır. Nefis, hırs, dünya nimetleri ve boş heves insanı doğru yoldan uzaklaştırır; insan cennete varmak için Hakk'ın verdiği kanadı açamaz, nefsin elinden kaçamaz olur:

Mevlam kanat vermiş uçamıyorsun
Bu nefsin elinden kaçamıyorsun
Ruhsatî dünyadan geçemiyorsun
Topraklar başına vay deli gönül

Âşıklık geleneğimizde kol sahibi âşıklarımızdan biri de 1862 yılında Erzurum'un Narman ilçesi Samikale köyünde dünyaya gelen Sümmanî'dir. Babası Hasan Ağanın, köyünde âlim olarak bilinmesine ve oğlunu dinî ve ahlaki yönden eğitmesine rağmen Sümmanî'nin okuma yazma bilmediği söylenir.

Dokuz yaşlarında köyün sürüsünü otlatırken Ablaktaşı denilen yerde uyuyakalan Sümmanî, rüyasında üç derviş görür. Bu üç derviş önce Gülperi adlı kızın isminin ilk harflerini Sümmanî'ye okutur, sonra da kızı gösterirler. Kendisine 'Sümmanî' mahlasını vererek sevdiği Gülperi'yi ömrü boyunca aramasını söylerler.

Ceylan gözlerine kurban olduğum
Tanrı selamını almaz mısınız



Ressam Şahamettin. Sümmani ile Gülperi.

diyerek Gülperi'nin peşine düşen Sümmanî, doğu illerini, Orta Asya'nın büyük bir bölümünü gezer, 1915 yılında ömrünün son günlerini geçirdiği Samikale'de Hakk'a yürür.

Sümmanî bir şiirinde şöyle söyler:

Ervâh-ı ezelde levh-i kalemde
Bu benim bahtımı kara yazmışlar
Bilirim güldürmez devr-i âlemde
Bir günümü yüz bin zâra yazmışlar

'Ervâh-ı ezel,' 'başlangıcı belli olmayan zamanda yaratılmış ruhlar' demektir. Bu deyişte 'ruhların ilk yaratıldığı an' anlamında kullanılmıştır.

Tanrı tarafından takdir edilen şeylerin yazıldığı ve muhafaza edildiği 'levh-i mahfuz' sözü halk şiirinde âşıklarımız tarafından daha çok 'levh-i kalem' biçiminde kullanılır; bir yerde 'alın yazısı' demektir. 'Kudret-i külliye' denen o tek gücün, yani Tanrı'nın, kainata, hayata ve bütün yaratıklara hâkim olduğu kabul edilince kulun isteği, dileği bu tek merkeze bağlanmış olur. Hayır ve şer Tanrı'dandır. Alın yazısını yazan, geleceği önceden takdir edip 'levh-i mahfuz'a yazan odur. Buna göre kaza ve kadere inanmak, başa gelenlere teslim olmak ve rıza göstermek, tevekkül edip kısmete razı olmak, gönül tokluğu içinde yaşamak gerekmektedir. Sümmanî'ye göre can kafesine ruh üflenip de alın yazıları tayin edildiğinde onun bahtı kara yazılmıştır.

Âşık olan bilir âşık hâlini
Kaldırır kalbinden kîl ü kâlini
Herkes yâra verdi arzuhâlini
Benimkini ürüzgâra yazmışlar

"Âşığın halinden ancak âşık olanlar anlar. Âşık dedikodu yapmaz, gerçeği söyler. Herkes aşkını, tutkusunu sevgilisine anlattı, ben de anlattım, ama benimki yerine varmadan uçtu gitti."

Olaydı dünyada ikbalim yaver
El etsem sevdiğim acep kim ever
Bilmem tecelli mi yoksa ki kader
Beni bir vefasız yâra yazmışlar
Yazanlar Leylâ vü Mecnûn kitabın
Sümmanî'yi bir kenara yazmışlar

"Ne olurdu bu dünyada benim de işlerim yolunda gitseydi, bahtı açık, şanslı biri olsaydım. Ey sevdiğim, yardım istesem acaba kim koşar gelir? Kısmetimde senin gibi bir vefasızın olması acaba Tanrı'nın lütfu mu, yoksa alnıma yazılanların gerçekleşmesi mi, bilemiyorum. Bildiğim bir şey varsa, o da kısmetime vefasız bir sevgilinin düşmüş olduğudur. Benim aşkım da Leyla ile Mecnun'un aşkı kadar büyük olmasına rağmen onların yanında sözü bile edilemeyecek kadar sıradan görünmektedir."

Bu şiir, çok ufak değişikliklerle Ruhsatî, Emrah ve Nihanî adlarına da kayıtlıdır. Aynı tema ve anlatım, 16. yüzyıl divan şairlerinden Fuzulî'de de vardır.

Ezel kâtipleri uşşâk bahtın kara yazmışlar
Bu mazmûn ile hat ol safha-i ruhsâra yazmışlar

Bunların hepsini bir gönülde toplamanın doğru olacağını düşünüyorum. Bir gönül yapması, Tanrı katında yüz bin hac olur. Sümmanî de öyle diyor:

Karadır kaşınız yaydan nic'olur
Bugün dünya ahret yarın nic'olur
Bir gönül yapması yüz bin hac olur
Siz gönül yapmasın bilmez misiniz? Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

KOLCU, AYINGACI, KAÇAKÇI TÜRKÜ VE AĞITLARI

OKAN MURAT ÖZTÜRK



Ruhsatîm de sözüm haklı değil mi
Bu destan tiryaki aklı değil mi
Şimdi kaçak tütün saklı değil mi
Kesede bir tutam bulunur m'ola

—Âşık Ruhsatî

METİNLERİ ve ortaya çıkışları itibarıyla, zaman zaman 'sosyal tarih' alanına önemli ölçüde veri sağlayabilen 'halk şarkıları,' çeşitli yönleriyle, bağlantılı oldukları insan toplulukları açısından dikkate değer sosyolojik boyutlar da taşır. Şiir, müzik, antropoloji, sosyoloji, folklor ve tarih gibi alanların kesiştiği çeşitli kavşaklarda, halk şarkısı metinlerinde dile getirilen bazı ayrıntıların, sadece tanıklık içermeleri sebebiyle değil fakat aynı zamanda, toplumsal bellekte iz bırakmış olayların niteliğiyle ilgili olarak da, üzerinde titizlikle durmaya değer bilgi ve veriler içerdikleri görülür. Sonuçta gerek 'sözlü tarih' gerek 'yerel tarih' gerekse de 'toplumsal bellek' açısından halk şarkılarının ve içerdikleri öykülerin, belirtilen alanlarda araştırma yapanlar için önemli bir 'buluşma' ve 'işbirliği' sahası oluşturduğunu söylemek gerekir.

Türkiye'nin çeşitli yörelerinden farklı zaman dilimlerinde derlenmiş türkü ve ağıtlar arasında, 'kaçakçılık,' 'kolculuk' ve 'ayıngacılık' üzerine söylenmiş ne gibi örnekler bulunmaktadır? Bunları konu ve içerikleri bakımından tespit etmek ve nasıl bir sosyal gerçekliğe tanıklık ettiklerini analiz etmek mümkün müdür? Bu sorular ilk bakışta, 'iğneyle kuyu kazma'ya veya 'samanlıkta iğne arama'ya benzeyebilir. Bu tür bir araştırma ile repertuvarda tespit edilen örneklerin, toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla birlikte meselenin halk hafızasında nasıl izler bıraktığını anlamaya somut katkılar sağlayacağı açıktır.

Kaçakçılık, güncelliğini koruyan bir meseledir ve görünen odur ki mevcut ekonomik süreçler, ihtiyaçlar, zaruretler, kısıtlamalar, sömürü veya istismarlar devam ettiği sürece de, bir mesele olarak güncelliğini korumayı sürdürecektir. Devletler ve hukuk açısından bakıldığında kaçakçılık, 'gayrimeşru' ve 'yasa-dışı' bir ticaret faaliyetidir. Meselenin ekonomik, siyasi, idari ve toplumsal boyutlarının, kaçakçılık konusunu, çok boyutlu bir problem hâline getirdiği bir gerçektir. Bu çerçevede türkülerin, toplumsal açıdan iki temel nitelik ve işlevi göz önüne alındığında, 'hafıza-hatırlama-unutmama' ve 'duygudaşlık-hâlden anlama' (şimdilerde 'empati') bakımlarından kaçakçılık konusuyla ilgili olarak, halk musikisi dağarında, önemli örneklerle karşılaşılmaktadır. Bu örnekler, bir yandan kaçakçılık coğrafyasının genişliğine dikkatimizi çekerken diğer yandan da kaçakçılık olayları arasındaki 'ne idülük' bağları üzerinde düşünmemize imkan vermektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında ilk dikkat çeken husus, konuyla ilgili türkülerin, coğrafya açısından; ticaret yolları veya sınır kesimleri ile alakalı oluşudur. Kaçakçılık konusuyla irtibatı bulunan türkülerin 'yöre' dağılımları, ekonomik açıdan bu iki tip 'hat' veya 'merkez'le uyum içindedir. Ege limanlarından İç Anadolu'ya uzanan güzergah, Karadeniz limanları ve çevresi, Güneydoğu sınır bölgesindeki iller, kaçakçılık üzerine söylenmiş türkü ve ağıt örneklerinin başlıca yurtlarıdır.

Kuşku yok ki, ağıdın olduğu her yerde, ölüm de vardır. "Ağıt, ölüm veya benzeri bir felaket için yakılıp söylendiği için ağıdın konusunu ve nakışlarını bu trajedi belirler."[1] Kaçakçılık türkülerinin büyükçe bir bölümünde; 'silah,' 'martin,' 'tüfek,' 'mavzer,' 'vuruşma,' 'çatışma,' 'yaralanma,' 'kan,' 'ölüm,' 'tütün,' 'reji,' 'kolcu,' 'müfreze,' 'zaptiye,' 'takip,' 'baskın,' 'ma(h)pus,' 'bedel,' 'mal,' 'kader,' 'zalim,' 'düşman' gibi 'anahtar kelimeler'in sıkça yer aldığı görülür. Bu bakımdan 'hafızada yer eden' trajik olay örgüsü içinde belirtilen kelimeler, gerçekten de 'anahtar' bir rol üstlenmiş görünürler. Bu metinlere bakıldığında, ekonomik anlamda kâr, rant ve sömürünün karşısında geçim derdi, yoksulluk ve hayat mücadelesinin yer aldığına tanık olunur. Bu yüzden kaçakçılık üzerine söylenmiş türkü ve ağıtların ilettikleri mesaj, 'insan' ve 'toplum' açısından 'acılı'dır. Bu metinlerin önemli bir kısmında, 'bizzat' bu trajik olayları yaşayan insanların özlü ve kısacık hikayeleri yer alır. Geçim sıkıntısı ve yoksulluk içindeki çaresiz insanlar, hayatlarını hiçe sayarak ölümle burun buruna bir var olma ve 'hayatta kalma' mücadelesi vermektedir. Onların bu durumuna şahitlik eden ve aynı toplumun 'vicdan sahibi,' 'adalet duygusu gelişmiş,' 'hak arayışı' içinde olan, 'haksızlığa direnmeye çalışan' veya 'kaderine razı olmuş' diğer insanları, bu olayları, insani ve toplumsal hassasiyetlerinin, 'hâlden anlama' vasıflarının bir gereği olarak türkü ve ağıtlara dökmüşlerdir. Burada tanıklıkla beraber, 'hemhâl oluş' ve 'tarihe not düşmek' anlamında da yaşananları 'ifade ve hikaye ediş' vardır. Bu türkü ve ağıtları söyleyenler, muhatap olunan hayat şartlarının 'bedel'ini, duyarlı kelimelerle dile getirmişler; 'acı'yı paylaşmışlar; hafızada iz bırakmışlar ve yaşananları, çoğu kez doğrudan isim ve yer adları vererek öykülemişlerdir.

Anadolu, bir hakikat olarak, kaçınılmaz nitelikteki 'ölüm' hadisesine, 'ağıt'la karşılık vermiştir. Ağıt, sadece bir yazıklanma değildir. Ağıdı yakılan



kişi veya olayın, mutlaka, ‘hatırlanmaya değer’ bazı vasıfları vardır. Zulmedene, kötülük yapana, insanları hor görene, ezene ağıt yakılmaz; onlara beddua edilir. Ağıt; talihsizlerin, bahtsızların, haksızlığa uğrayanların, iyilik yapanların, zulme karşı çıkanların, kadere kurban edilmişlerin ‘unutulmama/hatırlanma’ hikayeleridir. Tarihe düşülen nottur, ağıt. Bu yüzden, ‘sıradan’ insanları anlatsalar bile, bu insanların övülmeye, hatırlanmaya, unutulmamaya değer yönlerini, hususiyetlerini veya talihsizliklerini dile getirip hikaye eder, ağıtlar. Ağıt metinleri, anlatılan kişinin hayatında yeri olan isimler, yerler veya olaylarla çevrilidir.

Kaçakçılık üzerine söylenen türkülerin çoğunluğu da ağıt karakterindedir. Ağıt ve türkü ayrımında, halk müziği pratiğinde öne çıkan önemli bir ölçüt; ilkinin çoğunlukla usul ve tempodan bağımsız, serbest tarzda (uzun hava karakterinde), ikincisinin ise belli bir usul ve tempoda söylenmiş olmasıdır.[2] Bu yüzden konuları bakımından ağıt karakterinde söylenmiş bazı türküleri, ‘türkü-ağıt’ veya ‘ağıt-türkü’ diye nitelemek mümkündür. Kaldı ki Anadolu’daki örnekleri içinde serbest ve usullü tarzları bir arada kullanan örneklerin sayısının da oldukça fazla olduğunu burada hatırlatmak gerekir. Burada yer verdiğimiz örneklerin hemen bütününde, kaçakçının ölümü veya öldürülmesiyle karşılaşırız. Geçim derdine çare bulmak için girişilen hayatta kalma mücadelesi, ‘yasa koyucu’ların meşru-gayrimeşru ayrımlarının bir anlamda boyunduruğuna vurulmuş olur. Kaçakçılık, yaygın ve sistemli bir şebekeye ihtiyaç duyar. Bu şebeke içinde önemli bir çoğunluk hayatlarını ortaya koyup kazanabileceklerinin en azını kazanırken az sayıda rantiye, keyifle ellerini ovuşturur.

Kaçakçı nitelemesinin, burada, türkülere yansıdığı boyutuyla, böylesi bir yasadışı ticaret sürecinin, ‘saha’daki, yoksul ve yoksun çalışanları için olduğunu anlamak gerekir. Kaçakçılığı sistemli bir ticari faaliyet olarak yürütenler ve kaçakçılığın patronluğunu üstlenenler, türkü veya ağıtlarda hemen hiç yer almaz ve anılmaz. Ancak hayati tehlikesine rağmen ucuz iş gücü oluşturmaları anlamındaki kaçakçılık ‘işçileri’nin hemen hep ölümle sonuçlanan trajik hikayelerinde, toplumsal açıdan önemli bir problemin mevcut olduğu açıktır. Sonuçta dâhil olunan yasadışı ticaret sürecinde hayatını ortaya koymuş olsa da, buna sebep olan ekonomik rant piramidinin en altındaki en geniş tabanda yer alan bu insanların, ‘geçim’ temin etmek adına, belki de risklerinin çok da farkında olmadan veya ‘kolaylarına’ geldiği için böyle bir yola girmiş olmalarını, sosyoekonomik açıdan doğru değerlendirmek gerekmektedir. Bu yönüyle insan hayatı, kaçakçılıktaki en ‘ucuz’ meta görünümündedir. Kaçakçılığın ekonomik örgütlenme biçimi son derece girifttir ve kaçakçılık eyleminin ‘görünür’ yüzünde, ‘hayatını ortaya koyan’ çaresiz insanlar bulunmaktadır.

Bu inceleme bakımından dikkat çeken önemli bir yöre Kilis’tir. ‘Kaçak mal’ denildiğinde, Türkiye’de akla ilk gelen yerlerden biri olan Kilis, özellikle barak ağzı ağıtlarda, sınıra döşenen mayın konusunu işleyen ağıtlarıyla tanınır. Bu bağlamda, “Tahsin’in Ağıdı” olarak da bilinen “Tibil’den çıktı on iki atlı” dizesiyle başlayan barak ağıdının, bu acılı olayı tipik olarak yansıtan örneklerden biri olduğunu, burada belirtmek gerekir.

Aşağıdaki metinler, kaçakçılık, kolculuk ve ayıngacılık olaylarına bağlı olarak halk belleğinde yer etmiş türkü ve ağıtlara dair birkaç seçkiyi ihtiva etmektedir. Tütün ve etrafında gelişen akıl almaz sömürüye tanıklık eden

türkü ve ağıtların hepsinin derlenmiş olduğunu düşünmek mümkün değildir. Ancak burada yer verilen örnek seçkinin bile, meselenin sahip olduğu boyutlar hakkında yeterince bilgi ve tanıklık içerdiği, metinler dikkatle okunduğunda görülmektedir.

Ayıngacı Türkü-Ağıdı[3]

***Zeybek** misin zeybek donu giyecek*
***Katil** misin tatlı canı kıyacak*
Cahil misin el sözüne uyacak
Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
*Biz ahbap uğruna **ölenlerdeniz***

Döküldü mü maşrapamın kalayı
Bozuldu mu zeybeklerin alayı
***Düşmanları öldürme**nin kolayı*
Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz ahbap uğruna ölenlerdeniz

*Alıverin **martin**imi atayım*
*Atayım da **Karaşar**'ı katayım*
*Fırsat verin **düşmanları haklayım***
Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz ahbap uğruna ölenlerdeniz

Kilis Kaçakçı Memed Ağıdı ("Memed'e Yazık")[4]

***Tibil**'den çıktı da on iki atlı*
***Mayın**a düştük de yolumuz bağlı*
Daima karadır yiğidin bahtı
Vurma zalım vurma Memed'e yazık
*Yıkılmış evleri **kader**i bozuk*

*Atlar çıktı **Kilis** yolu göründü*
*Yol parası da **zalımlar**a verildi*
*Duymadın mı anam oğlun **vuruldu***
Vurma zalım vurma Memed'e yazık
Yıkılmış evleri kaderi bozuk

Kaçakçı Ağıdı ("Ezo Gelin")[5]

*Turnayı uçurdum **Uruş köyü**nden*
***Tilsevet Gölü**ne battı mı dersin*
*Bir haber almadım **Zambır köyü**nden*
***Sibib**'e telinden attı mı dersin*

*Hele **Devehüyük** geçit yeridir*
***Bozhüyük**'te gümanımın biridir*
*Alıp giden **Türkmenler**in eridir*
*Bir gece **Kozbaş**'ta yattı mı dersin*

*Önünde **Sacır** var, geçmez orayı*
Hep avcılar arar bahtı karayı
***Şaine, Küllü**'yü, hem **Zügara**'yı*
Bu üç köyü şavkı tuttu mu dersin

Mallarım kaçaktır, varma gümrüğe
*Geç **Karakuyu**'dan otur **Düğnük**'e*
*Dön ha **Ezo**, dön ha, eski yurduna*
Sahiplerin seni sattı mı dersin Z

Karaşar Zeybeği

Ayıngacı Türkü-Ağıdı

NOTLAR

1 İlhan Başgöz, *Türkü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008, s. 82.
2 Süleyman Şenel, "Ayıngacı Türküleri: Mâni, Türkü ve Şarkılarda Tütün," *Tütün Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
3 Karaşar, Ankara'dan derlenmiştir. Afyon taraflarında Molla Ahmed adına söylenen ağıt, "Karaşar Zeybeği" olarak da bilinen bu ayıngacı ağıdı ezgisinin bir çeşitlemesiyle söylenir. "Karaşar Zeybeği"nde yer alan bazı dizeler, "Molla Ahmed" ağıdında, karşımıza şöyle çıkar:
Eridi mi maşrapamın kalayı
*Dağıldı mı **Moll'Ahmed**'in alayı*
*Bir **kama** da **öldürme**nin kolayı*
Koç gibi meydanda dönen Ahmed'im
***Neslihan** yoluna ölen Ahmed'im*
4 Barak havası. Kilis'ten derlenmiştir.
5 Gaziantep'te derlenmiştir. Ağıdı yakan İzanlı Bekir Karaduman'dır.

KAYNAKÇA

¶ Mehmet Akpınar. "Reji idaresi (1908-1925)." Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, 1998.
¶ Ömer Akpınar. *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları.* haz. Hüseyin Akpınar. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2010.
¶ Ali Ufkî. *Mecmûa-i Sâz ü Söz.* haz. Şükrü Elçin. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
¶ Ali Ufkî. *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz.* haz. Hakan Cevher. İzmir: Meta Basım, 2003.
¶ İlhan Başgöz. *Folklor Yazıları.* İstanbul: Adam Yayıncılık, 1986.
¶ İlhan Başgöz. *Türkü.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
¶ Mustafa Batman. "Tobacco Smuggling in the Black-sea Region of the Ottoman Empire: 1883-1914." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Şehir Üniversitesi, 2013.
¶ Mehmet Bayrak. *Eşkiyalık ve Eşkiya Türküleri.* Ankara: Yorum Yayıncılık, 1985.
¶ Niyazi Berkes. *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz?* İstanbul: Cumhuriyet, 1997.
¶ Barış Borlat. "Atatürk Döneminde Türkiye'de Tütün ve Sigara Kaçakçılığı (1923-1938)." Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2013.
¶ Peter Burke. "History and Folklore: A Historiographical Survey." *Folklore* 115/2 (2004): 133-139.
¶ Peter Burke. *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü.* çev. G. Aksan. Ankara: İmge Kitabevi, 1978.
¶ Philip V. Bohlman. *The Study of Folk Music in the Modern World.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.
¶ John Greenway. "Folk Songs as Socio-historical Documents." *Western Folklore* 19/1 (1960): 1-9.
¶ Bruno Nettl. *Folk and Traditional Music of the Western Continents.* New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1973.
¶ Süleyman Şenel. "Ayıngacı Türküleri: Mâni, Türkü ve Şarkılarda Tütün." *Tütün Kitabı.* ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
¶ Süleyman Şenel. "Türkü (Musiki)." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* c. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 612-616.



EŞKIYA TÜRKÜLERİ

HAMDİ AKYOL

Bir grup efe.

BUGÜN yaşadığımız sınırlar, üç kıtaya yayılmış bir coğrafyadan elimize kalan miras... Önce Roma, ardından Selçuklu ve nihayetinde Osmanlı hakimiyetinde, çok dilli, çok dinli, çok kültürlü bir coğrafya; bunun sonucunda da hayatın bütün yönlerine ve renklerine sirayet etmiş bir topluluk karşımıza çıkıyor. Bütün bu çeşitliliğe doğal olarak müzik de dâhil oluyor. Birkaç bin yıldır bu topraklarda envai çeşit enstrüman çalınıyor, kimi zaman ağıtlar yakılıyor, kimi zaman eğlenceli şarkılar söyleniyor. Müzik bu topraklarda kesintisiz olarak nefes almaya, yaşamaya devam ediyor.

Orta Asya'dan kopup gelen Türkler, Anadolu coğrafyasına adım attıklarında çok zengin bir kültürel miras ile de tanıştılar. Zamanla toprakların tamamına hâkim olup Avrupa'nın göbeğine kadar ilerlediler. Bir zamanlar adını duyduklarında korkuyla titreyen Avrupa, 15. yüzyılın sonlarından itibaren kıpırdanmaya, 16. yüzyılın sonu itibarıyla da Türkleri yavaş yavaş şu anki sınırlarına doğru itmeye başladı. Devasa imparatorluk, birkaç asır boyunca buna direndi. Bu uğurda nice reformlar yapıldı, ancak nedense hep geç kalınmıştı.

En temel sorunun, kontrol edilemeyen kalabalık bir nüfus olduğunun tespiti, 1700'lerin ortalarında yapıldı. Öyleyse artık yerleşik bir hayata geçilmeli, daha disiplinli olunmalı ve organize biçimde hareket edilmeliydi. Osmanlı Devletinin, kendisine sadakatle bağlı maiyetindeki göçebe insanları yerleşik hayata geçirme çabası, umulmadık bir tepkiye neden oldu. Üstelik devletin tasarruflarının daha başlangıcıydı bu. Peşinden yeni bir ordu sistemi kuruluyordu ve her erkeğin ihtiyaca bağlı olarak bir dönem askerlik yapması isteniyordu. 1800'lerin başından itibaren uzun bir yüzyıl başladı. Bitmek bilmeyen savaşlar, gidilip de geri gelinemeyen askerlikler, insanın belini büken ve sürekli artan vergiler, zalim idareciler, bozulan iç barış... Devletin hantallaşmış yapısından dolayı sorunları çözmeye yetişmediği görülüyordu.

Bu kaos hâli, beraberinde bir asayiş problemini de getirdi. Asırlar boyunca oradan oraya özgür bir şekilde dolaşan ahali, devletin kendine ulaşamayacağı noktalarda yaşar hâle geldi. İnsanlar, aralarındaki meseleleri kendi kendilerine çözmeye çalışıyordu. Ancak devlet aklıseliminden uzak olan bu kalabalıklar, işin içinden çıkamayınca silaha sarılıyor ve menfaatlerini muhafaza yoluna gidiyordu. Devlet içinde devletçikler ortaya çıkmıştı ve kimi yerlerde bu devletçiklerin zayıf insanlara yaptığı zulümler arşa kadar uzanıyordu.

Halk arasında '93 Harbi' olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı, 1912 Balkan Savaşı ve nihayetinde I. Dünya Savaşı, devletin ağır mağlubiyetleriyle neticelenmişti. Savaş esirleri, asker kaçakları, silahını saklayanlar, birlik olup çeteler kuranlar... Kimisi zalimin zulmüne mâni olmak, kimisi cebini doldurmak, kimisi şehvetini tatmin için, eli silahlı muazzam sayıda insan, çeşitli bahanelerle devlet otoritesinden uzakta, kendi keyfine veya düşüncesine göre hareket eder oldu.

İşte bu insan grubu, ahali tarafından 'eşkıya' olarak nitelendi. Kökeni 'şaki' ve çoğulu 'eşkıya' olmakla birlikte, zaman içinde kavram tekil anlamda da kullanılır oldu. Devlet, bu önemli asayiş problemini çözmek için, yüzyıllarca uyguladığı 'ibretlik ceza' veya 'devşirme' yöntemlerini kullandı. Yakalanan eşkıyayı, pişmanlık duyduğuna ikna olmuşsa kendi hesabına çalıştırmayı, olmamışsa ibretlik bir şekilde öldürmeyi tercih etti. Mesela 1911 yılında Çakırcalı'nın kızanlarından Çamlıcalı Mehmet ve Kör Mehmet yakalandıklarında öldürülmüş ve cesetleri İzmir'deki hükümet konağının önünde bulunan ağaçlara çivilerle çakılmak suretiyle teşhir edilmişti.

1800'lerden başlayarak 1900'lere kadar hızla artan eşkıya sayısı ve çeteler, kendi müziklerini de üretmeye başladı. Devlet her ne kadar tamamına karşı olsa da ahali, özellikle devlet otoritesinden yoksun bölgelerde fakir fukaranın, garip gurebanın hukukunu savunan bu çete mensuplarına övgüler içeren türküler yakmayı yeğledi. Devletin 'suçlu' dediği insanlar, ahalinin gözünde yiğitliğin, içtenliğin, adaletin, mertliğin, dostluğun, basiretin, ferasetin timsaliydi. Coğrafi koşullar ve sosyo-kültürel etkenler, özellikle Ege bölgesinde eşkıyalığın ve dolayısıyla da onlarla ilgili türkülerin yaygınlaşmasına neden oldu. Bilinen türkülerin ezici çoğunluğu bu yöremize aittir.

EN ÜNLÜ EŞKIYA TÜRKÜLERİ

Herkesin ittifak edeceği üzere 'Köroğlu,' en yaygın bilinen şakidir ve türküsü de senelerdir çalınıp söylenir. 16. yüzyılın sonlarında Bolu dağlarını mesken tutmuş olan Köroğlu, kimi belgelerde 'yol kesen, mal çalan, ırz ve namusa musallat olmuş bir haydut' olarak nitelense de halk nazarında zalim Bolu Beyine isyan etmiş bir kahramandır. *"Benden selam olsun Bolu beyine / Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır / At kişnemesinden Gargı sesinden / Dağlar seda verip seslenmelidir"* dörtlüğü ile başlayan İhsan Ozanoğlu'ndan alınma türkü, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve TRT repertuvarına 1973 yılında girmiştir. Kayıtlarda Kastamonu türküsü olarak geçer.

Köroğlu ile ilgili bunun dışında da çok sayıda türkü bulunmaktadır. Köroğlu'nun kim olduğu, tam olarak hangi tarihte ne yaptığına ve nasıl hayatını kaybettiğine dair elimizde kesin bilgiler yoktur. Köroğlu'nun gerçekliğini halkın, görmek ve bilmek istediği noktaya taşımış olma ihtimali de yüksektir.



Bir zeybek.

Osmanlı tarihinin en az Köroğlu kadar ünlü bir diğer şakisi kanlı canlı, herkesin bildiği, gördüğü, Çakıcı Efe olarak ün yapmış Çakırcalı Mehmet Efe'dir. 1872 yılında Ödemiş'te doğan Çakırcalı'nın babası da birkaç kez dağa çıkmış olan, yörenin meşhur şakisi Ahmet Efe'dir. Ancak Ahmet Efe 1883 yılında hükümet kuvvetleriyle girdiği çatışmada öldürülür ve Çakırcalı, babasının yakın ahbabından Hacı Efe'nin himayesinde büyür. Tütün kaçakçılığı ile hayatını kazanan Çakırcalı, bir gün Hacı Efe'yi aldatan karısını ve onun âşığını öldürerek ilk cinayetlerini işler ve yakalanır. Ancak hakkında kesin delil bulunamayınca salıverilir. Kendisini yakalayan kişi, babasını da öldürmüş olan Boşnak Hasan Çavuş'tur. Öldürülme korkusu yaşayan Çavuş, onu ortadan kaldırmak için köye gelir, ancak Çakırcalı'yı bulamaz. Bunun üzerine ailesine işkence eder. Bu hadise, 15 yıl boyunca devlete kök söktürecek olan Çakırcalı efsanesinin başlangıcı olur. 'Türk Robin Hood'u olarak nitelendirilen Çakırcalı, hem kendi intikamını almak hem de ahalinin refahını sağlamak için zenginlerin evlerini, çiftliklerini basar, mallarını ve paralarını alıp civarda yaşayan fakir fukaraya dağıtır. Çakırcalı'nın bu 15 sene zarfındaki sayısız eylemi, 1911 yılının sonlarına kadar sürmüş, 18 Kasım 1911 tarihinde devlet kuvvetleriyle girdiği çatışmada öldürülmüştür. Cesedi bulunduğunda başı, elleri kesilmiş, derisi yüzülmüştür.

Çakırcalı Mehmet Efe ile ilgili en yaygın bilinen türkü, "İzmir'in Kavakları"dır. *"İzmir'in Kavakları / Dökülür yaprakları / Bize de derler Çakıcı (yar fidan boylum) / Yakarız konakları"* şeklinde başlayan türkü, Çakırcalı'nın bir çatışmada, ahaliye zulmeden ve aynı zamanda kendisinin de peşinde olan Kamalı Mehmet Efe'yi öldürmesi anlatılır: *"Selvim senden uzun yok / Yaprağında düzüm yok / Kamalı da zeybek vuruldu / Çakıcı'ya sözüm yok."* Sabri Yetkin *Ege'de Eşkıyalar* adlı çalışmasında, türkü sözlerinin aksine Kamalı Efe'nin ölüm nedeninin meçhul olduğunu söyler. Ekrem Güyer'den alınan bu türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve 1973 yılında TRT repertuvarına girmiştir.

Yörük Ali Efe, hakkında türkü yakılmış eşkıya arasında hayatta kalmayı başarabilmiş, talihli olanlardan biridir. 1896 yılında Aydın'da doğan Yörük Ali, Sarıtekeli aşireti mensubudur. Çakırcalı'nın kızanlarından olan babası Abdil, bir çatışmada öldürülmüş, Yörük Ali'yi üvey babası büyütmüştür. 1916 yılında askere alınan Yörük Ali, görev yerinin Kafkas cephesi olduğunu öğrenince firar etmiş, kaçarak sığındığı Alanyalı Molla Ali öldürülünce çetenin başına geçmiştir. Kurtuluş Savaşı döneminde çetesiyle birlikte girdiği bir çatışmada bütün kızanlarını kaybetmiş, kendisi teslim olarak affedilmiştir. Akabinde Kuva-yı Milliye saflarında birçok başarıya imza atmıştır. İstiklal Madalyası sahibi Yörük Ali Efe, 1951 yılında geçirdiği talihsiz bir kaza sonrası tedavi sürecinde vefat etmiştir. *"Şu Dalma'dan geçtin mi / Soğuk da suyun içtin mi / Efelerin içinde / Yörük Ali'yi seçtin mi"* diye başlayan sözler yine övgüyle devam eder: *"Cepkeninin kolları / Parıldıyor pulları / Yörük de Ali geliyor / Açıl Aydın yolları!"* Yöre ekibinden alınan türkü, Muzaffer Sarısözen tarafından

derlenmiş ve 1974 yılında TRT repertuvarına girmiştir.

Literatürün en dramatik kahramanlarından biri Sepetçioğlu Osman Efe'dir. Kastamonu'da doğan Osman Efe, babasının geçimini sepetçilik yaparak temin etmesi sebebiyle ahali tarafından Sepetçioğlu lakabıyla çağrılır. Küçük yaşta babasını kaybeden Osman, annesiyle birlikte köyden şehre gelir ve baba mesleğini icra etmeye başlar. Ancak beylikler dönemidir ve Kastamonu'da zalim bir bey vardır. Bir gün evi basılır, askerler vergi toplamaya gelmiştir. Düğün hazırlıkları yapan Sepetçioğlu'ndan 100 sepet haraç istenir. Önünde bir hafta süre vardır. Talebi yetiştiremez ve yaka paça beyin huzuruna çıkarılır. Bey onu yol inşaatına koşturur. Bu baskıdan tepesi atan Sepetçioğlu, bir fırsatını bulunca kaçar ve saklanır. Sonra da kendisine zulmeden beyi bir pusu kurarak öldürür. Beylik koltuğuna bu sefer, babasından daha zalim olan Rüstem Bey geçer; o da intikam peşindedir. Defalarca peşine kolcuları göndermesine rağmen Sepetçioğlu'nu bir türlü yakalayamaz. Sepetçioğlu da sürekli baskınlar yaparak beye zarar verir. Rüstem Bey sonunda Sepetçioğlu'nun annesi ve nişanlısını kaçırır. Sepetçioğlu bey konağını basar, ikisini de kurtarır ve beraber Gülpü Dağı'na çıkarlar. Ancak bey bu sefer kalabalık bir asker grubunu arkasından salar, çatışma çıkar, Sepetçioğlu, annesi ve nişanlısı ölür. Rüstem Bey bu hadiseyi şenliklerle kutlar ama ahali onunla aynı fikirde değildir. Hemen Sepetçioğlu adına bir türkü yakılır: *"Sepetçioğlu bir ananın kuzusu / Hiç gitmiyor kollarımın (efem de) sızısı / Böyle imiş alnımızın yazısı / Yassıl dağlar yassıl / Osman Efem de geliyor / Kalk gidelim kışla önü aşağı / Salıvermiş ince belden (efem de) kuşağı / Yaman olur Kastamonu uşağı!"* Muzaffer Sarısözen'in Mümin Meydanî ve Avni Özbenli'den 1944 yılında derlediği bu türkü 1974 yılında TRT repertuvarına girmiştir.

Karadeniz coğrafyasının en ünlü eşkıya türküsü, şüphesiz "Hekimoğlu"dur. Kahramanımız Ordu'nun Fatsa ilçesine bağlı Yassıtaş köyünde doğmuştur. Daha bebekken annesini kaybetmiş ve babası tarafından büyütülmüştür. Bir toprak beyinin hizmetinde çalışan baba ve oğul, bir gün beyden kendilerine yetecek kadar küçük bir toprak parçası talep ederler. Öfkelenen bey gaddarca tepki verir. Buna dayanamayan Hekimoğlu, temin ettiği bir Martini tüfek ile beyi öldürür. İntikam için peşine düşen beyin adamları ile bir kovalamaca yaşanır. Aylarca devam eden kovalamaca, Hekimoğlu'nun Ünye sırtlarında öldürülmesiyle sona erer. Halk da zalim beye hak ettiği şeyi yaptığını düşündüğü Hekimoğlu için türküyü hemen yakar: *"Hekimoğlu derler benim aslıma / Aynalı martin yaptırdım da (narinim) kendi neslime / Hekimoğlu derler ufak bir uşak / Bir omuzdan bir omuza (narinim) on arma fişek / Ünye Fatsa arası Ordu'da kuruldu / Hekimoğlu derler (narinim) orda vuruldu!"* Ümit Tokcan'ın kaynak kişi ve derleyen olarak 1971 yılında notaya aldığı bu türkü, 1973 yılında TRT repertuvarına girmiştir.

Karadeniz yöresinin bir diğer ünlü eşkıya türküsü, "Mican"dır. Hakkında fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Giresun yöresinde yaşadığı tahmin edilen Mican'ın türküsünde, kendisinin Kel Seyit adlı biri tarafından öldürülmesi anlatılır: *"Kahve (rakı) koydum fincana / Hele bakın Mican'a / Kör olası Kel Seyit / Nasıl kıydın bu cana? / Oy benim canım Mican'ım / Dünyalarda bir canım / Martinimin kolları / Gece geçtim yolları / Aslan Mican geliyor / Saymaz karakolları!"* Giresunlu Halim'den alınan türkü Ahmet Yamacı tarafından derlenmiş ve 1976 yılında TRT repertuvarına girmiştir.

Ülkemizin muhtelif coğrafyalarına ilişkin başkaca ünlü türküler de mevcuttur. Kayserili Avşar beylerinden Kozanoğlu Yusuf, Kemerli Gaz Amat (Kaz Ahmet), Kütahyalı İslamoğlu, Nazillili Sinanoğlu, Aydınlı Demirci Mehmet Efe, Halide Edip Adıvar'ın "Efe'nin Yemini" adlı öyküsüne konu olan Ödemişli Gökçen Efe, Bodrumlu Kerimoğlu ve daha niceleri de bahsedilmeyi hak etmekte…

Eşkıya türkülerinin sözlerine baktığımızda, hemen tamamında 'kahraman'ların yüceltildiği, övüldüğü, ölenlerin ardından ağıtlar yakıldığı, devlet otoritesinin itibar görmediği net bir şekilde fark edilmektedir. Zaten ahali, kız kaçıran, ırz ve namusa musallat olan, malını, davarını gasp edenlere yüz vermemiş, haklarında türkü yakmamıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte bir asrı aşkındır ortada görünmeyen devlet otoritesi önemli ölçüde tesis edilmiş, ortalığın durulmasını takiben dağlarda yaşayan çeteler ya kendiliğinden dağılmış veya güvenlik kuvvetleri marifetiyle dağıtılmıştır. 1940'lı yıllara kadar devam eden ufak tefek olaylar haricinde bir asayiş problemi yaşanmamış ve türkülere konu olan türden 'eşkıyalık' ortadan kalkmıştır. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

KAYNAKÇA

¶ Mehmet Bayrak. *Eşkıyalık ve Eşkıya Türküleri*. Ankara: Yorum Yayıncılık, 1985.

¶ Metin Ceyhan. "Eşkıya Türküleri." Lisans Bitirme Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, 1998.

¶ Hamit Çine. *Burdur'dan Damlalar*. İzmir: Uyan Matbaası, 1989.

¶ Yücel Özkaya. *Köroğlu Semineri Bildirileri Dizisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1993.

¶ Sabri Yetkin. *Ege'de Eşkıyalar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.

SANSÜR MAĞDURU TÜRKÜLER



HAMDİ AKYOL

ORTA ASYA'NIN çorak ve soğuk ikliminden Anadolu'nun kültürel açıdan zengin ve ılıman iklimine geçişle birlikte Türklerin ezgi dünyası da gelişmiş ve zenginleşmiştir. Aradaki farkı anlamak bakımından halihazırdaki Orta Asya ile Anadolu coğrafyasındaki ezgi çeşitliliğini mukayese etmek yeterli olacaktır. Göçebe kültürün üretebileceği konu çeşitliliği sınırlıdır, ancak yerleşik düzene geçildiğinde gündelik hayata ait unsurlar çoğalır ve dolayısıyla üzerine yakılacak yeni türkü konuları ortaya çıkar. Üstelik binlerce yıldır sayısız medeniyete beşiklik etmiş Anadolu, zengin müzik geleneği barındıran bir coğrafyadır. Karşılıklı etkileşim olduğunu da göz önünde bulundurmamız gerekir.

Türkü nesilden nesle, kulaktan kulağa yayılan bir gelenektir ve insanların kendini ifade ettiği, kimi zaman ağladığı, kimi zaman güldüğü, kimi zaman eğlenme maksatlı bir eylem olarak görülmüştür. Bu nedenle de yazılı, kayıtlı bir kültürden bahsedemeyiz. Herhangi bir türküyü duyan ve beğenen, yaşadığı coğrafyada gittiği beldelerde, köylerde, duyduğunu hatırında kaldığı kadar aktarır. Ondan duyanlar türküyü alır, başka yörelere götürür. Dilden dile, elden ele dolaşır durur türkü. Bir türkünün katettiği mesafe bazen günümüz için bile oldukça uzun sayılabilir. Bolu'nun bir köyünde "Dedelerimizden duyduk" diye söylenen türküyü, Torosların yaylasında bir yörük de okuyabilir.

Cumhuriyet dönemi ise halk müziğinin 'sözlü gelenek'ten 'yazı'ya aktarıldığı dönemdir. Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi başta olmak üzere bir grup hamiyetperver müzik adamı binlerce türküyü dinlemiş, notaya dökmüş ve kayıt altına alarak kaybolmasının önüne geçmiştir.

Cumhuriyetin ilk devirlerinde taş plaklara, sonrasında *LP*'lere, manyetik bantlara kaydedilerek yayılan türküler, geniş kitlelere de TRT sayesinde ulaşmıştır. Halk müziğimizin geleneksel unsurları ile hâlâ icra ediliyor olmasını bu kuruma borçluyuz. Ancak gerek Kültür Bakanlığı, gerekse TRT'nin devlet kurumu olması ve soğuk savaş döneminin karakteristik siyasi atmosferinin refleksleriyle hareket etmesi, ülkenin kültür politikalarında birçok kafa karışıklığına da neden olmuştur.

Sağ ve sol siyasi yelpaze, neredeyse sırayla iktidara geçer, üstelik 10 yılda bir ülkede askerî darbeler olmaktadır. İşte bu siyasi karmaşa, kültür politikalarında sürekli gelgitler yaşanmasına neden olmuştur. Bilim geleneğinden dil'e, inanç biçimlerinden giyim kuşama ve elbette müzik alanına kadar uzanan bir çalkantıdan söz edilebilir. İşte türküler, bu sosyal ve siyasi çalkantıdan en çok nasiplenen unsurlardan biridir.

Sansür, 'herhangi bir şeyi örtme,' 'gizleme,' 'gerçeğini değiştirme,' 'eksiltme' demektir. Halkın ürettiği, halkın eseri olan türküler de sansürün acı tadına maruz kalır. İktidar soldaysa tavır

başka, sağdaysa başkadır. Halkın bilip söylediği biçimler, sözler, repertuvar kurullarına geldiğinde muhtelif gerekçelerle ya değiştirilir veya sakıncalı görülen kısım, sözlerden çıkarılır. Sansür uygulanırken alınan kriterler genellikle "politik mesaj içermesi, müstehcenlik, laikliğe aykırılık, kamu düzenini bozucu, devleti ve kurumlarını zedeler nitelikte olması, anarşiye teşvik edici, toplum düzenini sarsıcı yaklaşım..." gibi gerekçelerdir.

Sansüre en fazla takılan halk ozanı, kuşkusuz Pir Sultan Abdal'dır. Türküleri politik mesaj içerdiği veya bölücülüğü teşvik ettiği gerekçesiyle ya TRT repertuvarına alınmamış ya da sansürlenmiştir. Örneğin "Gine Dertli Dertli İnliyorsun" adlı türkünün aslında bulunan "Pir Sultan Abdal'ım geldi geçti ne fayda" kısmı, "Karac'oğlan geldi geçti..." yapılmıştır. Aynı türküde "Kurban olam kalem tutan ellere / Katip arzuhâlim yaz Şah'a böyle" kısmındaki 'şah,' 'yâr' olarak değiştirilmiştir. Osmanlı coğrafyasında kendi devletleri yerine aynı mezhebe bağlı oldukları İran'ı öven ve destekleyen ozan sayısı bir hayli fazladır. Buradaki örnekte Pir Sultan kendine muhatap olarak padişah yerine İran Şahını alır. Bu durum "zihinlerde kafa karışıklığına neden olabilir" denilerek 'şah,' 'yâr' olmuştur. Ancak ortaya abes bir durum çıkar. Çünkü hiç kimse sevdiği insana dilekçe yazmaz; dilekçe devlet mercilerine verilir.

Maraş Elbistan yöresine ait olan "Çamdan Sakız Akıyor" adlı türkü, 12 Eylül döneminde sakıncalı bulunarak radyo ve televizyonda icradan men edilmiştir. Aslında bir sevda türküsü olarak politik bir yanı bulunmamasına rağmen, "O yana dönder beni / Bu yana dönder beni / Sağ yanımda yaram var / Sol yana dönder beni" kısmındaki sağ-sol kelimeleri, "kamu düzenini tehdit edici" olarak görülmüş ve türkü bir dönem çalınıp söylenmemiştir.

Herkesin "Türkmen Gelini" diye bildiği türkünün aslı "Kürd'ün Gelini"-dir. Bu türkü de "Türk dışında bir etnik unsur propagandası" yaptığı gerekçesiyle sözleri değiştirilerek repertuvara alınmıştır. Türkülerde geçen Türk dışındaki etnik kökenlere ait mesafeli duruş sadece Kürtleri kapsamaz. Çerkes, Pomak, Patriyot, Zaza, Boşnak, Arnavut gibi unsurlardan bahseden her türkü sözü, sansürden nasiplenir. Geniş kitleler tarafından bilinen ünlü "Çökertme" türküsü buna güzel bir örnektir. Türkünün aslında "Güvertede gezer iken aman kunduram kaydı / Çakır da gözlü Gülsüm'ümü Çerkes kaymakam aldı" diye geçen sözler, hem farklı bir etnik unsur içermesi, hem de "devletin resmî görevlisi"ni "kız kaçırmak" gibi adi bir suçla zan altında bırakması nedeniyle değiştirilir ve 'Çerkes kaymakam' olur 'eşkıya.' Kimi sözlerde aynı yer 'kolcular' olarak da geçmektedir. Aynı türküde geçen "Gidelim gidelim Halil'im / Çökertme'ye varalım / Kolcular gelirse Halil'im / Aman nere kaçalım / Teslim olmayalım Halil'im / Aman kurşun saçalım" kısmı, halkı isyana ve devlete karşı koymaya teşvik ettiği gerekçesiyle, özellikle darbe dönemlerinde türküden çıkarılmış ve söylenmemiştir.

Özelikle sol iktidarlar döneminde 'laiklik' hassasiyeti, türkü sözlerinin makbul görülüp görülmemesinde önemli bir kriter olarak karşımıza çıkar. Halk arasında "Misket" olarak bilinen "Güvercin Uçuverdi" adlı türkü, laiklik hassasiyetinin gadrine uğrayan eserlerden biridir. Türkü sözlerine bakıldığında dindar ve sofu bir erkeğe âşık olmuş bir kız tarafından yakıldığı anlaşılır. "A benim hacı yârim / Başımın tacı yârim / Eller bana acımaz / Sen bari acı yârim" kısmı, sevdalanılan erkek hakkında bize fikir verir. Sözlerin devamında "Deniz susuz olur mu / Dibi kumsuz olur mu / Ben müftüye danıştım / Yiğit yârsız olur mu" denilerek, sofu erkek tavlanmaya çalışılmaktadır. Türküyü yakan, muhatabını ikna etmek için konuyu müftü ile konuştuğundan bahsetmektedir. Ancak bu kısım, "laiklik ilkesine aykırı" bulunarak değiştirilmiş ve türkünün o kısmı bir süre "ben hâkime danıştım" şeklinde söylenmiştir. Sözlerin abesliği bir tarafa, bu söyleniş biçimi günümüzde bile bilinçli veya bilinçsiz olarak bazı sanatçılar tarafından tercih edilmektedir.

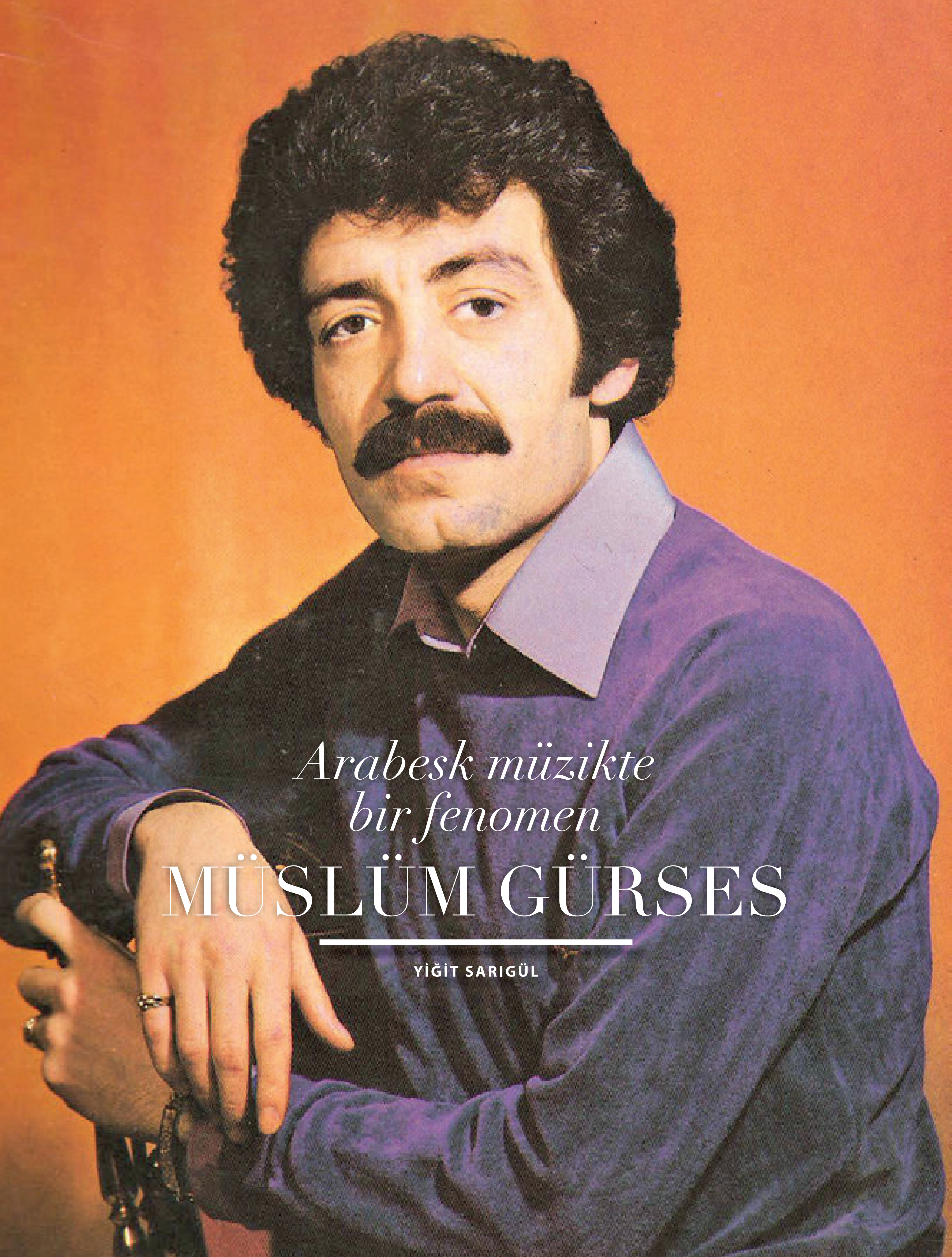
Türkülere ideolojik zaviyeden bakma alışkanlığı elbette her türden ideoloji taraftarlarınca tatbik edilmiştir. "Vardar Ovası" adlı ünlü Rumeli türküsü, bu bakışın mağdurlarındandır. Türkünün sözlerinin aslı "Vardar Ovası Vardar Ovası / Kazanamadım rakı parası" olduğu halde, 'rakı' kısmı sakıncalı bulunmuş ve 'sıla' olarak değiştirilmiştir. Bu türküyü icra eden sanatçıların bir kısmı asıl hâlini, bir kısmı da değiştirilmiş hâlini okumaya devam etmektedir. 'Rakı içmek' dağlarda yaşan eşkıyanın bir âdetidir ve bu yüzden zaman zaman türkü sözlerinde karşımıza çıkar. Muhtemelen aynı dönemde benzer bir sansüre tâbi olan bir diğer ünlü türkü de, Giresun yöremize ait olan "Mican" adlı türküdür. Repertuvara "Kahve koydum fincana / Hele de bakın Mican'a" diye geçtiği hâlde, aslı "Rakı koydum fincana..."dır. Keza aynı türkünün sözlerinin bir başka kısmı, farklı bir nedenle tamamen çıkarılmıştır. "Martinimin kolları / Gece kesti yolları / Aslan Mican geliyor / Saymaz karakolları" kısmı, asayişsizliği ve devlete isyanı teşvik edici nitelikte bulunmuş ve bu kısmın radyo ve televizyonlarda söylenmesi yasaklanmıştır.

"Kız türküleri" olarak adlandırılan, kadınların düğünlerde kendi aralarında söylediği kimi türküler, "müstehcen" oldukları gerekçesiyle çoğunlukla repertuvara alınmamıştır.

Bazı türkülerde ise ideolojik değil, farklı gerekçelerle değişiklikler yapılmıştır. Aslında bunlar bildiğimiz anlamda sansür olarak nitelenemese de aslından uzaklaştırılmaları nedeniyle sansür şemsiyesi altında değerlendirilebilir. Örneğin ünlü "Yemen Türküsü"nde geçen "Burası Muş'tur / Yolu yokuştur / Giden gelmiyor / Acep ne iştir" kısmındaki 'Muş,' zaman içinde 'Huş'un evrilmiş hâlidir. Huş Yemen'de bir kasabadır. Gidilip de gelinemeyen yer Muş değil, Yemen'dir. Dolayısıyla sözlerdeki Muş kısmı, masumane de olsa hatalı bir kullanımdır. Yine "Iğdır'ın Al Alması" olarak bilinen türkünün aslı, "Kuba'nın Al Alması"dır (Kuba Azerbaycan'dadır). Ancak soğuk savaş döneminde siyasi bir krize sebebiyet vermemesi için sözleri değiştirilmiştir. Bir başka enteresan değişiklik ise repertuvara alınan türkünün notalarında olmuştur. Ekrem Çelebi'den alınan "Sultanım" adlı türkü 'Re karar' notaya sahip olduğu hâlde denetleme kurulunun "Böyle daha güzel olur" demesiyle 'Fa diyez' olarak notalanmış ve repertuvara bu şekilde kabul edilmiştir.

Türkülere ulaşmanın en geniş ve rahat yolu ülkemizde hâlen TRT'dir. Gerek radyo gerekse TV kanallarında aralıksız türkü dinlemek mümkündür. Ancak türküler sadece burada çalınıp söylenmez, hâlen halk denen o koca bilge, kendi bildiği gibi, dilediği şekilde çalıp söylemeye devam ediyor. Hiçbir sansüre takılmadan... Z

Yandaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Arabesk müzikte bir fenomen
MÜSLÜM GÜRSES

YİĞİT SARIGÜL

ŞEHİR kültürünün ürünü olan arabesk müzik, sanayileşmeyle birlikte yayılmış, önceleri dolmuşlarda ve şehirlerarası otobüslerde, ardından da gecekondularda yoğun olarak dinlenir olmuş, böylece Türkiye'nin popüler müzik tarihinde kendine yer edinmiştir. Acı, özlem ve tarifsiz dertler gibi duyguları yoğun olarak yansıtan arabesk müzik, 1960'lardan itibaren özellikle gençler arasında revaç bulmuştur. Bu müziğin öne çıkan isimlerinden biri ise tartışmasız Müslüm Gürses'tir.

Nüfustaki adıyla Müslüm Akbaş, takvimler 5 Temmuz 1953'ü gösterdiğinde, Urfa'nın Halfeti ilçesine bağlı Fıstıközü köyünde dünyaya geldi. Büyüdüğü yıllarda ailenin geçim sıkıntısı gitgide vahim bir hâl alıyordu. Köyde yaşamanın iyice zorlaşması sebebiyle ve annesi Emine Hanımın teşvikiyle şehre, Müslüm üç yaşındayken de Adana'ya göç ettiler. Babası Mehmet Bey hamallık yapıyor, annesi de çamaşır yıkayarak evin bütçesine katkı sağlamaya çalışıyordu. Müslüm'ün vazifesi ise kardeşi Ahmet'e göz kulak olmaktı. Bu şartlar, Müslüm'ü daha o yıllarda bir yetişkin gibi davranmaya zorluyordu. Hiç çocuk olamamış, okul öncesinde oyun nedir bilmemişti. Okul yıllarında ise derslerden sonra eve koşup annesine yardım ediyor, terzi ve kunduracı yanında dirsek çürütüyordu.

Müslüm'ün müziğe ilgisi erken yaşlarda başladı. Fırsat buldukça civardaki kahvehanelere gelen müzisyenlere eşlik ediyordu. Uzun havalara çok yatkın olan sesi, tabiri caizse cüssesinden büyüktü. En çok ziyaret ettiği mekan, Bebili Mehmet'in (Mehmet Genç) saz eviydi. Şaban Gen, Burhan Paker, Devran Baba (Mustafa Yılmaztürk) gibi isimlerin de onun müzik kariyerinde önemli yeri oldu, zaman zaman birlikte konserlerde türkü söyledi.

1968 yılına doğru Adana Çay Bahçesinde bir ses yarışması ilan edildi. Ödül bir plak çıkarılması ve çay bahçesinde çalışma imkanı idi. Fakat Müslüm, babasından müsaade alamıyordu. Hatta babası, yarışmadan önceki gece Müslüm'ün saçlarını kesti. Buna rağmen vazgeçmedi, ertesi sabah bit pazarından bir takım elbise aldı ve yarışmaya katıldı. Seslendirdiği "Aman Aman Yara Beni Öldürür Bu Yara Beni" adlı türküyle birinci oldu. Bu yarışma, Müslüm'ün müzik kariyerinin başlangıcıdır. Yarışmadan sonra "Emmioğlu/Ovada Taşa Basma" 45'liği Ömür Plak tarafından 1968'de Adana'da basıldı. Bu plakla sanatçı olarak kullanacağı isim de tescillendi. O, artık Müslüm Gürses'ti. Bir sene sonra Burhan Paker ile İstanbul'a gelen Müslüm, Selahattin Sarıkaya'nın sahibi olduğu Sarıkaya Plak ile "Giyin Kuşan Selvi Boylum/Hayatımı Sen Mahvettin" ve "Gitme Gel Gel/Haram Aşk" adlı iki 45'lik plak doldurdu. Yine aynı sene "Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel Vurma" isimli 45'lik plağı Palandöken'den çıktı. Bu plak 300 bin ile rekor kırdı.

Müslüm Gürses, pırıl pırıl başlayan müzik kariyerinin ilk yıllarında elim hadiseler yaşadı. Annesi ve babası boşandı, babası İskenderun'a göç etti. Yıllar sonra Mehmet Akbaş oğullarını görmek ve İskenderun'a götürmek istedi. Fakat annesi (Emine Demirdöven) buna mâni oldu. Ardından baba Mehmet Akbaş, kebapçıdan aldığı ekmek bıçağı ile annenin sırtından bıçaklayarak oracıkta öldürdü.Gişe rekorları kıran "Müslüm" filmi, (2019 Ekim), yaşanılan bu olayları gerçeği yansıtmayarak kurgu halinde anlatıyor. Filmde Mehmet Akbaş, evde çocuklarının önünde anneyi bıçaklayarak ve kız kardeşi Ezo'yu kundağıyla birlikte duvara vurarak ölümlerine sebep oluyor. Bir gerçek var ki, Ezo adında değil Zeynep adında bir kızları olduğu ve Zeyno'nun küçük yaşta su çiçeği hastalığından vefat ettiği Akbaş ailesi yakınlarından bilinmektedir. Filmdeki bu cinayet sahnesinin kurgu olup gerçeği yansıtmadığı mahkeme kayıtlarınca ispatlanmıştır.

Müslüm Gürses, bir yandan müzik çalışmalarına devam ediyor, bir yandan da Çukurova Radyosunda türküler, deyişler okuyordu. Adı yavaş yavaş toplumun hafızasına yerleşiyordu. Kendi ifadesiyle Bekçi Bakır, Zaralı Halil Söyler gibi halk müziğinin önemli sanatçılarından etkilenmişti. 1970'lerde Palandöken firması ile 13, Bestefon ile 4, Hülya Plak ile 15 ve Çın Çın Plak ile iki 45'lik plak doldurdu.

1978'de Tarsus'tan Adana'ya giderken trafik kazası geçirdi, Adana Numune Hastanesine kaldırıldı. Öldü zannedilerek morga kondu. Morg görevlisinin kalbinin attığını fark etmesiyle yoğun bakıma alındı. Altı ay süren tedavi sonrasında sağlığına kavuştu. Artık koku alma duyusunu kaybetmişti, sağ kulağında işitme kaybı vardı ve alnına metal plaka takılmıştı. Kısacası önünde zorlu bir hayat mücadelesi vardı.

Kazadan sonra müzikal performansında değişiklikler oldu. Sesi artık daha kapalıydı. Bu durum, sesin karakterinin değişmesi olarak ifade edilebilir. 1979'da yeni sesiyle kariyerinin en önemli plağını çıkardı: "Bağrıyanık". Bu plaktan sonra arabesk müzik camiasında yer etmiş olan Selahattin Sarıkaya, Mustafa Sayan, Orhan Akdeniz, Burhan-Uğur Bayar kardeşler, Yavuz Taner Durmuş, Sait Büyükçınar, Ali İhsan Kısaç, Ali Tekintüre, Tahir Paker, Hamza Dekeli gibi müzik yönetmenleri



DİSKOGRAFİ

1975 Müslüm Gürses 1
1976 Müslüm Gürses 2
1976 Öldürdüğün Yetmedi mi
1977 Müslüm Gürses 3
1978 Müslüm Gürses 4
1979 Gazla Şoför
1979 Bağrıyanık
1980 Umutsuz Hayat
1980 Esrarlı Gözler
1981 Talih Kuşu
1981 Mutlu Ol Yeter
1982 Tanrı İstemezse
1983 Müzik Ziyafeti
1983 Anlatamadım
1984 Yaranamadım
1985 Güldür Yüzümü
1986 Sevda Yolu
1986 Yıkıla Yıkıla
1986 Küskünüm
1986 Gitme
1987 Farketmez
1987 Talihsizler
1988 Aldatılanlar
1988 Dertler İnsanı
1988 Vefasız Alem
1988 Maziden Bir Demet
1989 Arabeskin Devleri (Mine Koşan ile)
1989 Bir Fırtına Kopacak
1989 Bir Kadeh Daha Ver
1989 Mahsun Kul
1989 Müslüm Gürses Konseri
1990 Meyhaneci / Kırık Sazım
1990 Hüzünlü Günler
1990 Benim Kaderim / Arkadaş Kurbanıyım
1990 Güle Güle Git
1991 Arabeskin Devleri 2 (Mine Koşan ile)
1991 Sen Neredesin Ben Neredeyim
1991 Yüreğimden Vurdun Beni
1991 Bir de Benden Dinleyin
1991 Her Şey Yalan
1991 Yaşamalısın
1992 Müslümce 92
1992 Zalim (Bir Bilebilsen)
1993 Ah Gülüm
1993 Dağlarda Kar Olsaydım
1993 Kralların Müzik Şöleni
1994 Senden Vazgeçmem
1994 İnsaf - Kahire Resitali
1995 Benim Meselem
1995 Bir Avuç Gözyaşı / Tövbe Etmek
1996 Topraktan Bedene (İsyanım Var)
1996 Şiirlerim Şarkılarım (Haklısın)
1997 Sultanım
1997 Usta (Ne Yazar)
1997 Nerelerdesin
1998 Müslüm Gürses Klasikleri
1999 Arkadaşım
1999 Garipler
1999 Vay Canım
2000 Biz Babadan Böyle Gördük
2000 Zavallım
2001 Müslümce Türküler
2001 Sadece
2001 Yanlış Yaptım (Kaçamam ki Kaderimden)
2001 Dünya Yalan
2002 Açık Hava Konseri - 1
2002 Açık Hava Konseri - 2
2002 Açık Hava Konseri - 3
2002 Müslüm Baba ile Yolculuk
2002 Paramparça
2003 Yanarım
2003 İkimizin Yerine
2004 Müslüm Baba'dan Seçmeler
2004 Uyanma Zamanı (Kıyak Bitti)
2005 Ayrılık Acı Bir Şey
2005 Bakma
2006 Gönül Teknem
2006 Aşk Tesadüfleri Sever
2009 Sandık
2010 Yalan Dünya
2013 Veda - Ervah-ı Ezelde
2013 Baba Şarkılar
2014 Baba Şarkılar 2
2014 Benden Bu Kadar / Son Şarkılarım
2016 Son Dileğim
2017 Mahzendeki Şarkılar
2019 Mahzendeki Şarkılar 2

ve söz yazarları ile çalıştı ve arabesk müzik açısından çok önemli albümlere imza attı.

1975-2019 yılları arasında 86 albüm çıkarttı ve 37 filmde oynadı.

Gürses'in şarkılarında otoriteye karşı çıkma, sevgili, gurbet, hasret merkezi unsurlardı. Felekle girdiği mücadele, genel görüşlerin aksine oldukça hüzünlü bir protesto biçimiydi.

Popüler kültürde 'baba, kral, imparator, sultan, kraliçe' gibi yakıştırmalar çok revaçta olsa da ona yakıştırılan 'Baba' lakabı için farklı bir durum söz konusudur. Onunki, edinilmiş bir babalıktır. Müslüm, diğer arabesk müzik icracılarından farklı görülen ve kendine has dinleyici kitlesi olan bir isimdi. Bu dinleyiciler kendilerini 'Müslümcü' olarak adlandırır, onun arabeske yaklaşımını müzik dışında değerlendirirlerdi. Müslümcüler, farklı bir hayat tarzı benimsemişlerdi ve gündelik hayatta Müslüm gibi giyinir, onun gibi konuşurlardı.

Müslüm'ün müziğini iki ayrı dönemde ele almak gerekir. İlk dinleyici kitlesi, toplumun sosyo-ekonomik açıdan daha aşağıda görülen ve 'öteki' olarak algılanan kesimdir. Müslüm'ü 'Baba'ları olarak tanımlayan, yani aile bireylerinden biri addeden bu dinleyiciler için Gürses, delikanlı, kabadayı, öteki, yaban, eril karakterin sembolüdür. Nitekim Gürses; görünüş ve davranışları ile şarkılarında bu özellikleri yansıtmaktaydı. Diğer kitlede ise 1980'lerde serbest piyasa ekonomisine katılamayan, maddi değerlerin egemen olduğu dünyada manevi değerleri ön plana çıkaran kişiler vardı. Acılarını unutmak yerine onunla birlikte yaşayan Müslümcüler, aşklarıyla dünyaya tepkilerini gösterdiler. Acı çekmeyi erdem olarak addettiler ve bunu Müslümcülüğün temeline yerleştirdiler.

Müslüm Gürses, toplumun lümpen kesimine, acı çekmenin soyluluk kazandırdığını, acı çekenlerin ise takdir-i ilahiyle belirlendiğini telkin etmekteydi. Yaşadığı toplumda, adaletsizliklere isyan eden, delikanlılığa derin anlamlar yükleyen, hayatın zorluklarına mertçe göğüs geren ve bu duruşu bir namus göstergesi olarak kabul eden Müslümcüler, apolitik olmanın yanın-

Burhan Paker ile, 1970.



Astsubay Gazinosu, 1974.



da milliyetçi kültüre yakındılar. Şiddete eğilimliydiler. Konserlerde kendinden geçen, bayılan, jiletle kendilerine zarar veren insanlar böylece deşarj oluyor, rahatlıyor, bir bakıma arınıyordu.

Arabesk hakkındaki önyargılar muğlaklaşmış, TRT arabesk yasağını kaldırmıştı. Hâl böyle olunca diğer müzik türleri ve arabesk aynı potada erimiş, müzik anlayışları birbirine karışmıştı. Özellikle 1990'ların sonlarına doğru fantezi pop, yükselen ve tercih edilen müzik hâline gelmişti. Bu süreç içerisinde Müslüm Gürses, başlarda arabesk müziğe devam ederek kendi tarzında direndiyse de müziğini popun etkilerinden kurtaramadı. 1990'ların sonlarından vefatına kadar geçen süreyi Müslüm Gürses'in müzikal stilinde ikinci dönem olarak değerlendirmek mümkündür.

2000'lerde yükselişe geçen tüketim kültürü hayatın her alanında hâkim olurken müzik piyasasında da bu kültürün etkileri görülmeye başlamıştı. Bu dönemde Sezen Aksu'nun çıkardığı "Firuze" albümünde pop ve arabesk bir arada yer almış, Duman grubu "Halimiz Yaman" albümünde arabesk müzikten yararlanmıştı. Bunları Nev, Emre Aydın, Altıncı Cadde, Hayko Cepkin, Göksel gibi isim ve gruplar izledi.

Müslüm Gürses popüler *rock* ve *pop* parçalarına *cover* yaparak sürece ayak uydurdu. 2006 yılında çıkardığı "Aşk Tesadüfleri Sever" albümüyle müziğinde büyük bir dönüşüm yaşadı. Bu albümde Garbage, Bob Dylan, Björk, Leonard Cohen gibi isimlerin müziklerini Murathan Mungan'ın yazdığı sözlerle yeniden yorumladı. Müziğe başladığı dönemlerden itibaren Gülhane Parkı konserleriyle bilinen Gürses, Hayal Kahvesi, Al Jamal gibi Müslümcülerin uğramayacağı mekanlarda konserler vermeye başladı. Teoman'ın "Paramparça" adlı eserini seslendirdi, Öykü Gürman ve Sezen Aksu ile düet yaptı. Yüzünü yeni ve farklı bir kitleye dönen Gürses, "Ne İsa'ya ne Musa'ya yaranmak gibi bir derdinin olmadığını, artık konserlerinde sahneye jilet yerine çiçek atıldığını" söylemişti.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



DÜNYA MÜZİĞİ

KORAY DEĞİRMENCİ

Jordi Oliver.

DÜNYA müziği terimi ilk olarak 1960'ların başında akademide etnomüzikolojiye alternatif bir terim olarak kullanılmaya başlamıştır. Terimin kullanımı o dönemde müziğin Batı Avrupa müziği ile özdeşleştirilmesine karşı, bir politik duruşu temsil etmekteydi.[1] Kategorinin giderek yaygınlaşmasının altında Batı dışı müziklerin 'oryantal,' 'ilkel' veya 'halk' (folk) müzik olarak sınıflandırılmasına yönelik bir karşı çıkış olduğu düşünülmektedir.[2] Bu akademik terimin zamanla ticari bir müzik kategorisi hâline gelmesinde belirleyici olan şey, 1987 yılında bir grup plak şirketinin, daha önceden uluslararası pop ya da Batı dışı müzik olarak sınıflandırılan müzik türlerini bu terim altında birleştirdikleri toplantıdır.[3] Daha önce etnik, uluslararası, etnik pop, *tribal, ambient,* trans, *new age,* yabancı gibi isimlerle zikredilen müzik kategorileri, bu tarihten itibaren giderek müzik piyasasında 'dünya müziği' terimi ile anılmaya başlamıştır. 1991 gibi erken bir tarihte dünya müziği olarak adlandırılan müzik türlerinin piyasa payı, klasik müzik ve caz kategorilerinin piyasa payı ile rekabet eder hâle gelmiştir.[4]

Ünlü etnomüzikolog Steven Feld'e göre dünya müziği terimi, Batı dışı kökenli müzik türlerinin yanı sıra Batı dünyasının boyunduruğu altındaki etnik azınlıkların müziklerini de nitelendirmektedir.[5] Dünya müziği 'yerli' halkların geleneksel müziklerini, Batı ve Doğu seslerinin sentezini içeren çok katlı müzikal deneyimleri ifade etmektedir. Dolayısıyla terimin, ana akım Batı popüler müziklerinin ya da klasik müzik geleneklerinin dışında kalan her müzik türünü ve Batı Avrupa ülkeleri ile İngilizce konuşulan ülkelerin dışında kalan müzik formlarını kapsadığını görebiliriz.

Kültürel metalar; piyasa eğilimleri ve tüketicilerin beklentileri doğrultusunda sınıflandırılmaktadır. Örneğin daha az popüler olan Uzak Doğu veya Orta Doğu müzikleri, dünya müziği kategorisi altında sınıflandırılırken Latin müzik formlarının kendisine ait ayrı etiketlerle satıldığını görmekteyiz. Benzer şekilde Kelt müziği kendi başına popüler bir müzik formu olmasına karşın bazı durumlarda dünya müziği kategorisi altında satılmaktadır.

Dünya müziğine ilişkin farklı anlam ve kategoriler düşünüldüğünde bu terimin, genelde yapıldığı gibi, basit bir Doğu-Batı ikiliği içinde düşünülmesinin anlamlı olmadığı kanaatindeyim. Dünya müziği kategorisini ticari olarak kârlı ve satılabilir hâle getiren unsur, küresel birtakım dünya müziği söylemler setidir. Bu söylemler genellikle samimiyet, yerellik, ruhanilik, bedensellik, hissîlik,

egzotiklik, hakikilik, saflık (bozulmamışlık), otantiklik gibi birtakım nitelikler temelinde kurgulanmaktadır. Bu farklıklar, yerelliğe dair farklı unsurlarla inşa edilmektedir. Örneğin dünya müziğinde popüler bir tür olan Roma(n) müziğinde söylem; etnisite ve komünite nosyonları temelinde ve genellikle samimiyet, bedensellik, saflık gibi niteliklerle inşa edilirken, kendisine biraz daha spesifik bir alan bulan sufi müziği, ruhanilik ve otantiklik gibi söylemsel unsurlarla işlenmektedir.

Dünya müziği hakkında düşülen bir diğer analitik sığlık, olgunun temelde Batı dünyasını ilgilendirdiği yönündeki görüşten kaynaklanmaktadır. Dünya müziğinin bir tür olarak dünyanın neresinde daha çok satıldığını ve hedef kitlesinin kimler olduğunu öne çıkaran bu yaklaşım, aslında dünya müziği olgusunu üreten makro dinamikleri hesaba katmamaktadır. Günümüz kapitalizmi sadece farklı kültürel alanlarda değil metanın üretiminde yayılma, yer değiştirme, eklemlenme gibi oldukça karmaşık ve çok katlı ilişkiler içermektedir. Örneğin, bazı durumlarda modern tıbbı tamamen karşısına alan alternatif beden ve sağaltım anlayışları, kentin tarihsel dokusunun giderek daha fazla önem kazanması ve tarihsel alanların bir meta olarak değerinin yükselmesi, otantik olana giderek artan ilgiyle beraber geleneksel sanatlara (ve zanaatlara) olan ilginin artması, nostalji rejimi olarak adlandırabileceğimiz bir kültürel/ekonomik iklim içerisinde çok yeni olan kültürel unsurların bile nostaljik temsili ve bu yolla çok geniş bir pazar alanı bulması, türlü anlamlarıyla köken fikrinin ve arayışının popüler hâle gelmesi, dine ve genel olarak ruhani olana yönelik ilginin giderek artması gibi birbirinden bazı durumlarda kopuk görünen olguların makro planda benzer bir söylemsel oluşumun tezahürleri olduğunu gözlemleyebiliriz.

Dünya müziğini hakkında düşülebilecek bir diğer yüzeysel konum, bu kültürel metaların kapitalizmin piyasa mekanizmaları dışında hiçbir anlam içermediğidir. Bu görüş kültürel emperyalizm tezinin küresel kültürün analizine uyarlanmış hâlidir. Bu anlayışa göre küresel bir kültürel form, her yerellikte kendisini dayatmakta ve o yerelliğin bütün niteliklerini önceden belirlenmiş birtakım kodlarla yeniden inşa etmektedir. Ancak bu tür bir anlayış küresel ile yerel (veya merkez ile çevre) arasında ilişkiyi basit bir belirlenim ilişkisi içerisinde görmekte, küresel söylemsel unsurların yerelde aldığı farklı biçimleri ve imkanları görmezden gelmektedir. Örneğin, sadece yaşlı nüfusun ilgi gösterdiği 'geleneksel' müzik formlarına giderek daha genç kuşağın gösterdiği ilgi ve giderek artan yaratıcı etkinlik dünya müziğini ortaya çıkaran söylemsel yapıların katkısı olduğu düşünülebilir. Batı müziğinin hayli katılaşmış ve kökleşmiş kurumsal yapısı içerisinde alternatif müzikal anlayış ve dillerin yarattığı tartışma alanları ya da temelinde çok sesliliğin bulunduğu müzikal gelişkinlik/evrim tezlerinin sorgulanmasında salt yüksek kültür aktörlerinin var olduğunu düşünmek yanıltıcıdır.

Dünya müziği diğer küresel kültürel metalar gibi aynı kategoriye girmeyecek ölçüde farklı biçimler içermektedir. Burada piyasa açısından önemli sınırlardan birisi, ortaya çıkan formun izleyicinin anlam dünyasında nereye oturduğudur. Bu müzikal form, izleyiciye ne çok yabancı ne de çok tanıdık gelmelidir. İzleyiciye tamamen yabancı olan form, salt egzotik olarak kalmaya mahkumdur, anlamlandırılamaz ve etkisi üretilmeye değmeyecek kadar yetersiz kalır. Çok tanıdık olduğunda ise dünya müziğinin en önemli söylemsel unsuru olan hakikilik ve otantiklik özelliğini yitirir, ana akım müzik formlarıyla aynı yere yerleşir ve sıkıcı olur. Yani yerelliğin dili, o yerellik dışındaki izleyiciye 'çevrilirken,' izleyicinin anlam dünyasında bir yere oturmalıdır. Her ne kadar bu bahiste sadece piyasa diliyle ilgileniyor gibi görünsek de aslında dünya müziği olgusunu tartışmaya değer kılan ve daha makro söylemsel yapıların diğer kültürel alanlara yayılmasını sağlayan da formun izleyicide anlam kazandığı bu dar alandır.[6] Z

Light in Babylon grubu.



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

NOTLAR

1 Steven Feld, "A Sweet Lullaby for World Music," *Public Culture* 12/1 (2000): 146-47.
2 Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West,* Hanover: Wesleyan University Press, 1993, s. 4.
3 Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania,* London: Leicester University Press, 1996, s. 53.
4 Brooke Wentz, "It Is a Global Village out There," *Down Beat* 58/4 (April 1991): 22. Sonradan bu kategoriye dâhil olan bazı müzik türlerinin, ilgili tarihte dünya müziği kategorisi dışında satıldığı düşünüldüğünde bu gözlem daha da çarpıcı hâle gelmektedir.
5 Steven Feld, "From Schizophrenia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat'," *Music Grooves: Essays and Dialogues,* ed. Charles Keil ve Steven Feld, Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 267.
6 Türkiye'de farklı müzikal geleneklerin dünya müziğine eklemlenme sürecini tartıştığım kapsamlı çalışma için bkz. Koray Değirmenci, *Creating Global Music in Turkey*, Lanham, MD: Lexington Books, 2013. Ayrıca Roman müziğinin dünya müziğine eklemlenme sürecinin tartışıldığı şu çalışmaya bakılabilir: Koray Değirmenci, "Dünya Müziği Söyleminde Romanlık ve Roman Müzik Icrası: Hüsnü Şenlendirici ve Selim Sesler Örneği," *Toplum ve Bilim* 114 (2009): 159-187.



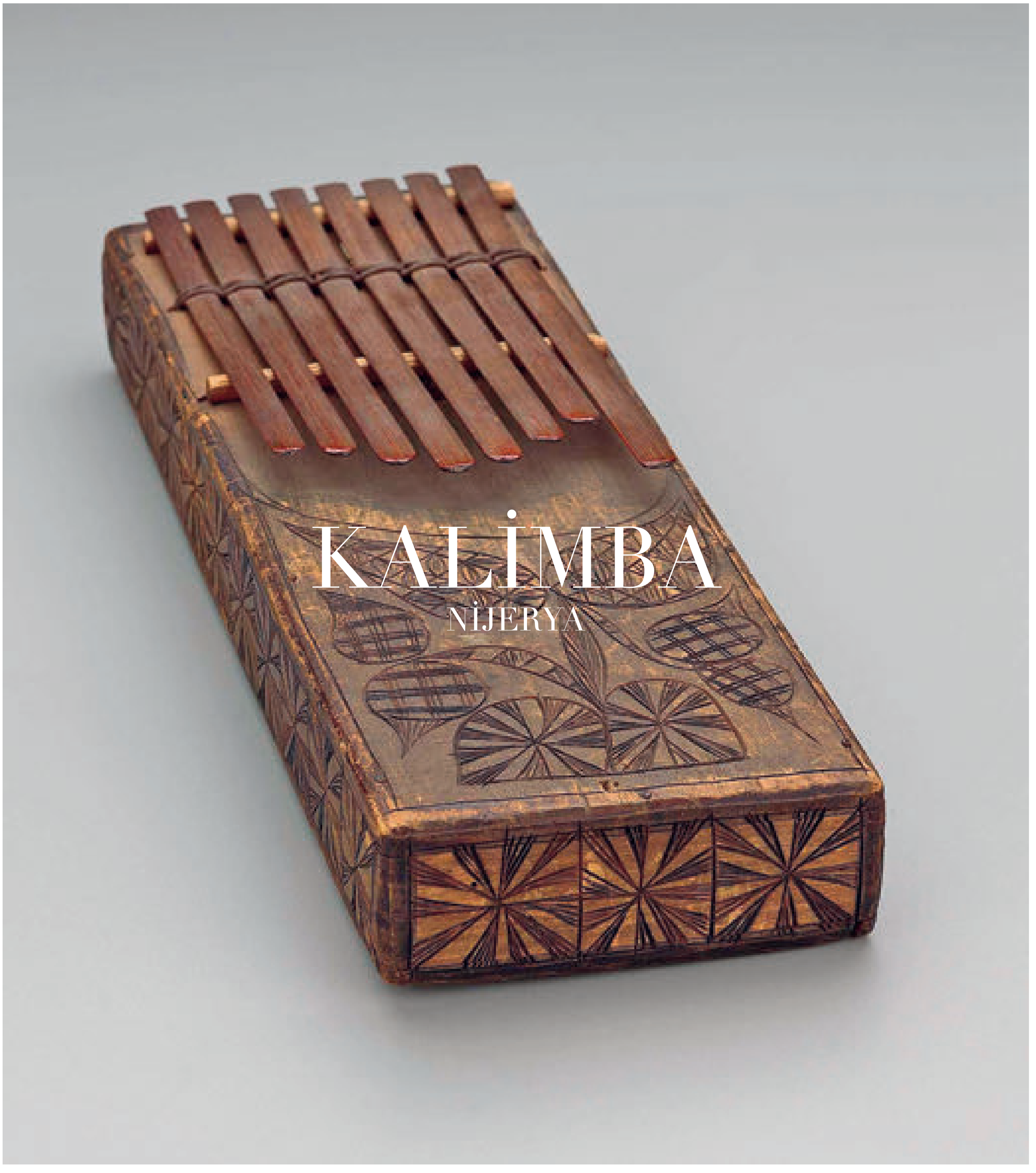
Pierre Charles Canot gravürü. 1759. Rijksmuseum.

OTANTİK ÇALGILAR

DÜNYANIN her yerinde, inanışları, gelenekleri, yaşayışları ne olursa olsun insanlar müzik üretiyorlar, müzik dinliyorlar. Fakat elbette kendilerine uygun biçimlerde... Öyle ki, dünyanın bir yerinden başka bir yerine bakan kişinin son derece şaşırtıcı bulabileceği türden enstrümanlar ve müzik araçları ile karşılaşılabiliyor. Ezgiler bazen bir bambu çubuğunun boşluğundan, bazen ipek böceğinden elde edilen tellerin geriliminden, bazen iki çubuğun birbirine temasından, bahse değer çalgı aletleriyle elde ediliyor. Bu aletlerin ses düzenleri, ses aralıkları, uygulamaları farklı farklı... Fakat hepsiyle müzik icra ediliyor. Bu farklı müzik aletlerinden kısa bir derleme yaptık.

KALİMBA

NİJERYA



The Met.

Güney Afrika civarında birçok çeşidi görülen çalgı. Kademeli olarak sıralanan ince metal çubuklar bir ahşap platform üzerine yerleşir. Daha sonra gelişerek 'başparmak piyanosu' adını almıştır. Dinî törenlerde, düğünlerde ve toplantılarda yaygın olarak kullanılır.

8 notalı Kalimba

KOTO
JAPONYA







Museum of Fine Arts.

Koto, (琴 veya 箏), Japonya'ya özgü iki metre uzunluğunda, Çin kavağı adı verilen ağaçtan yapılan 13 telli bir çalgıdır. Köken olarak Çin kültürüne ait olduğu kaydedilmektedir. Japonya'da 7. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan koto; santur ve kanun ile benzerlik taşır. 17. yüzyıla kadar kraliyet ailesi ve saray çevresinin çalgısı olarak bilinen koto, günümüzde de Japon pop müzik enstrümanları arasında kullanılabiliyor. Mistik bir çalgı olan kotonun çıkardığı ses itibarıyla dinleyenlere 'huzur, mutluluk ve dinginlik hissi' verdiği söyleniyor.

"Music for Koto" albümünden Japonyalı ünlü besteci Minoru Miki'nin eseri.

BALALAYKA
RUSYA



Museum of Fine Arts.

Balalayka, lavta ailesinden Rusya'ya özgü bir telli çalgı türüdür. Orta Asya Türklerinin üç teli ve yuvarlak bir gövdesi bulunan dombradan esinlenilerek 1700'lü yılların sonuna doğru geliştirilmiştir. Balalayka, halk şarkılarıyla birlikte tek başına çalınıyorsa da son yıllarda büyük balalayka orkestraları kurulmuştur. Balalaykanın gövdesi üç köşelidir ve üç teli vardır.

"Balalayka İstanbul'da Yeniden" albümünden Aleksandr Petuhov'ın icrası.

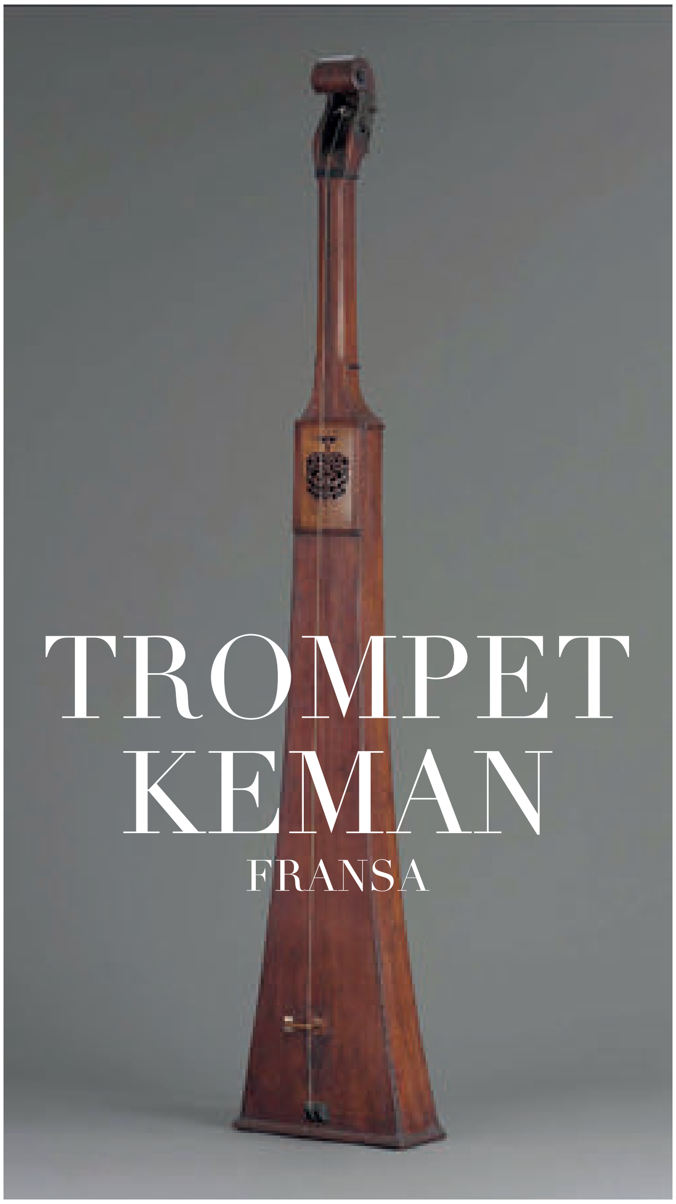
TESTERE DUANG
TAYLAND



Museum of Fine Arts.

Taylandlı testere duang sanatçısı Terry Patamawenu'nun performansı.

Tayland'a özgü keman ailesinin üyesi olan bu enstrümana 'çivili keman' demek de mümkündür. Küçük bir ses kutusunun içinden geçen sert ahşaptan oluşur. İki telli olan çalgının sapında da akort için iki mandal bulunur. Akort mandallarında ve kemanın sapında dekoratif halkalar vardır. Silindir şeklindeki küçük ses kutusunda tellerin yerleştirildiği yüzey yılan derisiyle kaplanmış, karşı ucu ise açık bırakılmıştır. Telleri kıldandır.



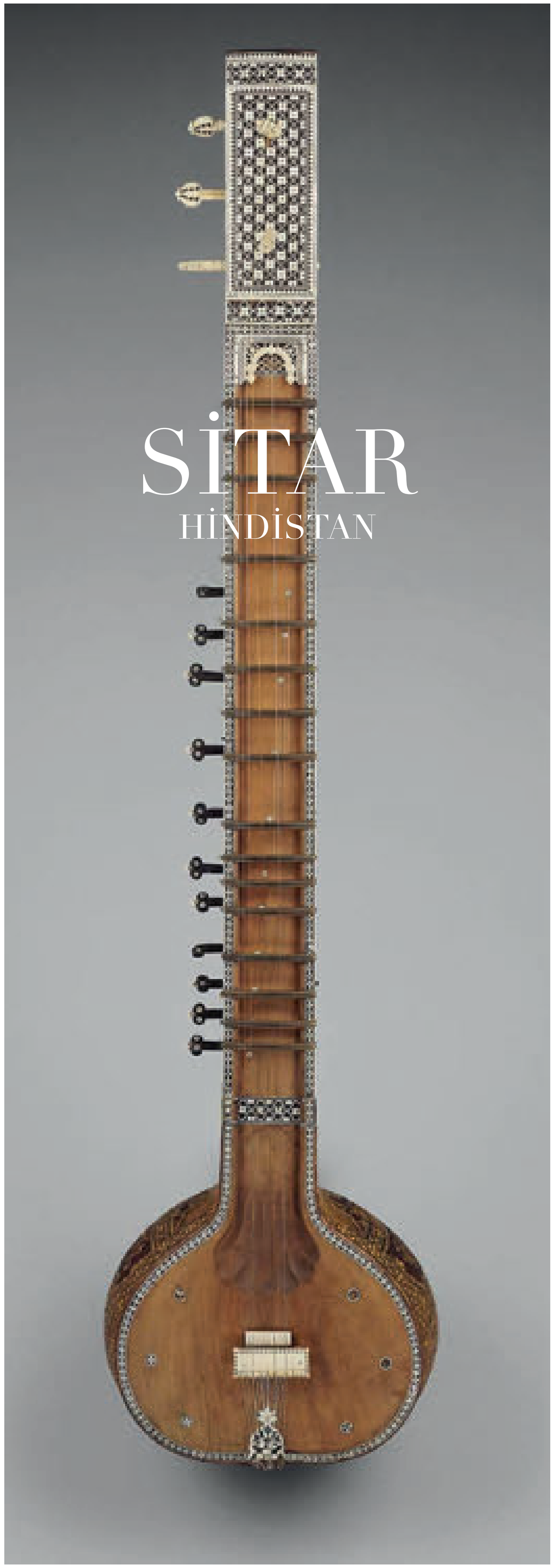
Museum of Fine Arts.

TROMPET KEMAN

FRANSA

Trompet keman, bir Orta Çağ ve Rönesans Avrupası yaylı müzik aletidir. İki metreden uzun gövdesi ile iki ya da tek telli bir çalgıdır. Vızıltı ile bir flüt tonu aralığında ses çıkarmaktadır.

Don Lorenzo de Castro'nun Sonata No.1'i. Kathryn Buehler-McWilliams icrası ile.



Museum of Fine Arts.

SİTAR

HİNDİSTAN

Sitar, uzun saplı telli bir sazdır. Hindistan kökenli bu sazın sözcük anlamı Farsçada '30 telli'dir. Bu müzik aleti, Hint kültürü dışında Güney Asya'nın (Pakistan, Hindistan, Nepal, Bangladeş, Butan ve Sri Lanka) birçok ülkesinde kullanılan geleneksel bir enstrümandır. Sitar İran-Afganistan bölgesinin setar adlı aletinden türemiştir.

Hint klasik müzik icracısı The Biryani Boys grubundan sitar performansı.



Museum of Fine Arts.

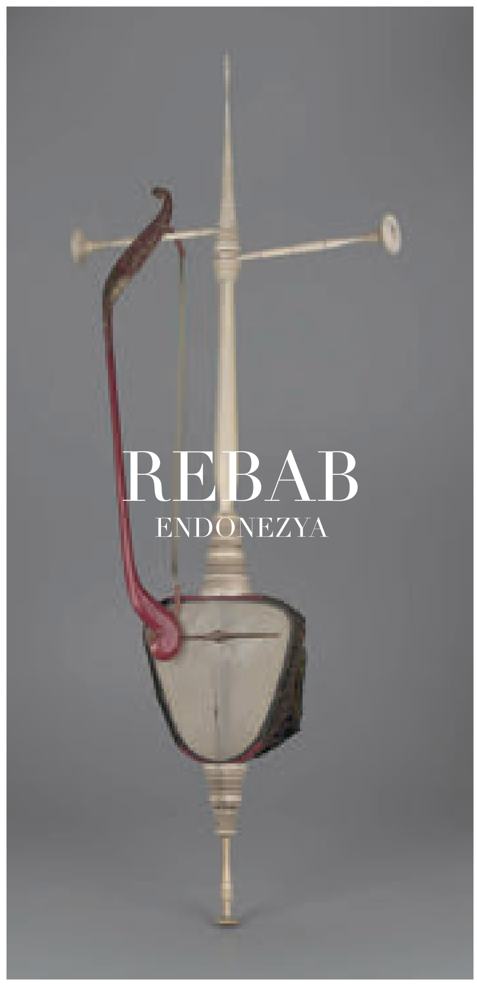
KANUN
TÜRKİYE

Kanun, özellikle Şark musikisinde kullanılan telli bir enstrümandır. Günümüzde Türkiye'nin yanı sıra Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki İslam ülkeleriyle Balkanlar'da, Özbekistan ve Ermenistan'da da kullanılan kanun tarih boyunca çeşitli değişiklikler geçirmiştir. Kanunun, bir kasa üzerinde uzundan kısaya doğru sıralanıp gerilmiş tellerin açık olarak titreştirilmesiyle ses veren bütün çalgıların ortak adı olan kithara kapsamına girdiği söylenebilir.

Kanun virtüözü Göksel Baktagir'in 1. Kanun Festivali ve Sempozyumu kapanış konseri.

Rebap, Orta Asya ve İslam coğrafyasının pek çok bölgesinde birbirine yakın şekillerde kullanılan bir grup telli musiki aletinin genel adıdır. Kimi zaman ayaklı kemane, kimi zaman lavta (ud, bağlama gibi) türünden, göğsü tamamen veya yarı yarıya deri kaplı çalgıların ismi olarak kullanılmıştır. Ayaklı kemane türünden rebapların ilk örneği Orta Asya ıklığıdır. İranlılar ıklığa keman veya kemançe, Araplar rebâb adını vermişlerdir. Rebap (rübâb), adı İran kültür çevresinde yaylı çalgıların değil deri göğüslü, mızrapla çalınan lavtaların adıdır.

Rebap sanatçısı Mehmet Ünal'dan nihavent taksim.

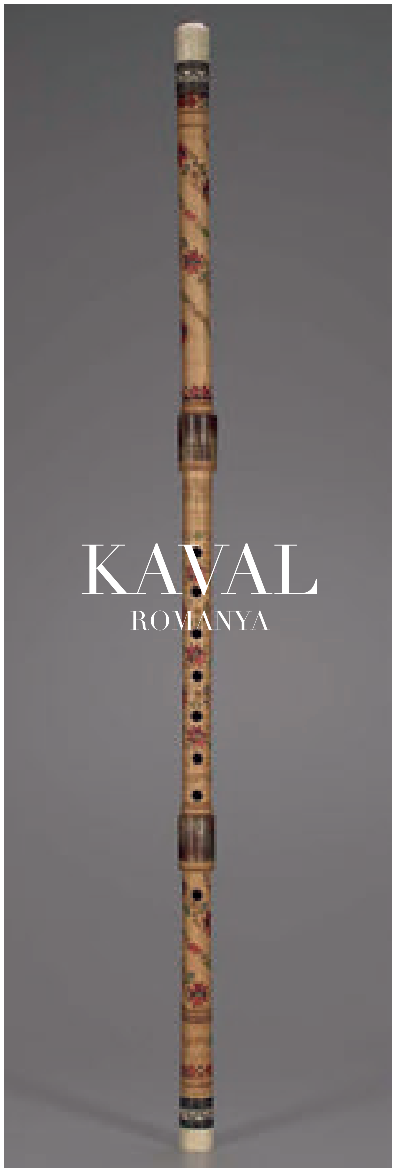


REBAB
ENDONEZYA

Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



Museum of Fine Arts.



The Met.



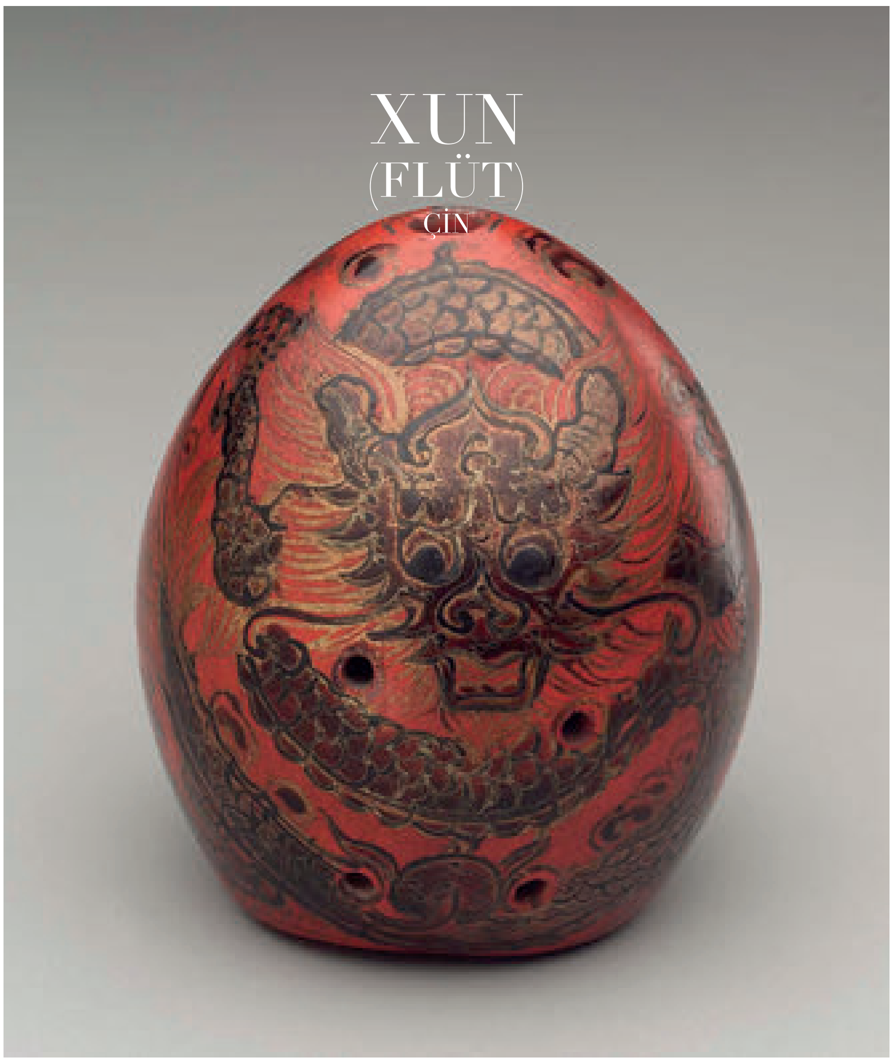
The Met.



Kemerli arp (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Çift kanallı flüt (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Gemi flüt (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Zither, kanun (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



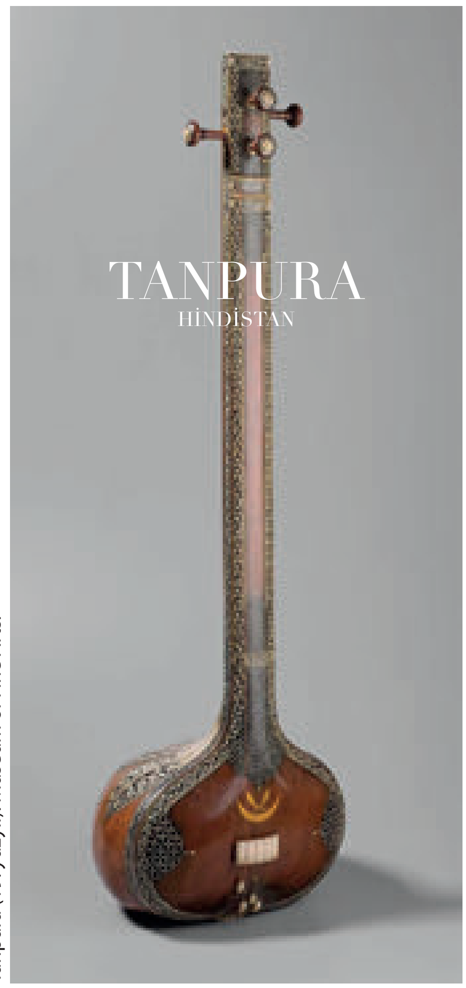
Viyolin (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Flüt (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Flüt (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



Tanpura (19. yüzyıl). Museum of Fine Arts.



DEĞERLER SİSTEMİ AÇISINDAN MÜZİK

SADETTİN ÖKTEN

Giovanni Paolo Pannini. Muzikal şölen. 1747.

BİRBİRİNDEN farklı iki müzik sistemi olan Doğu müziği ve Batı müziğinin eş zamanlı bir biçimde hayatımızda oluşu, ister istemez kimimizi Doğu ve Batı müzikleri arasında bir mukayese yapmaya itmektedir. Böyle bir mukayeseyi iyi-kötü skalası üzerinden bir üstünlük tespitine hasretmekten ziyade, faydalı bir mikyas bulmalı ve ona göre farklılıkların analizini yapmalıyız. Sosyal meselelere ve bunların çizdiği dünyaya, değerler sistemi perspektifinden bakmaya yönelik eğilimim bu noktada da yapacağım tespitlerdeki mikyasım olacaktır.

Batı müziğine uzaktan baktığımızda dikkatimizi ilk çeken şey, muhteşem bir ahenktir. Motifler vardır, çok seslilik ve bu çok seslilik içinde yakalanan müthiş bir harmoni bu müziğin özellikleridir. Bu müziği dinlediğiniz vakit muhtemeldir ki içinizde bir duygusallık ve estetik haz uyanacaktır. Bununla birlikte bu müziğe yakından baktığımızda farklı bir manzara ile karşılaşırız. Tabiatta var olan ve insan kulağına hoş gelen pek çok incelik Batı müziği tarafından kullanılmamış, dolayısıyla kaybedilmiştir. Bach'ın rasyonalize ettiği ve adeta matematik kuralları üzerine bina ettiği bir sistem, bu özellikleri ile formel kalıbını şaşaalı hâle getirirken, tabiatın latif ayrıntılarını görmezden gelmek durumunda kalmıştır. Buna mukabil Doğu müziği Bach'ın formüle ettiği tarzda bir rasyonaliteye sahip olmamanın mükafatını bir gam içindeki farklı seslere sahip olabilme ayrıcalığı ile alır. Doğu müziğinin kullandığı karakteristik bemollerin ve diyezlerin hepsinin doğada var olduğunu görüyoruz. Batı müziğindeki çok seslilik ve çok seslilik icabı gerekli olan harmoni de bu sebeple Doğu müziğinde kendine yer bulmamıştır. Doğu müziği tek sesli bir müziktir ve bütün sazlardan aynı şeyi söylemesi beklenir. Ancak tabiatta var olan seslerin çeşitliliğine verdiği önem bu müziğin de ince bir işçilik eseri olduğuna şüphe bırakmaz. Her iki müzik türü de toplumları tarafından üretilen müziklerdir ve toplumunun sosyal özelliklerini yansıttığı gibi sosyal yapının arkasında yer alan değerler sisteminin özelliklerini de yansıtır. Dilerseniz yukarıda çizmiş olduğumuz kaba tabloyu Batı toplumlarının yapısal özelliklerini ve bu yapısal özellikleri ortaya çıkaran değerler sistemini anlamak için bir vasıta kılın; dilerseniz aynı işlemi Doğu toplumlarını anlamak ve sosyal sistemi ile sosyal sistemin arkasında yer alan değerler sistemini anlamak için bir araç olarak kullanın, denklem değişmeyecektir. Müzik tek başına var bir şey değildir. Dolayısıyla Doğu'nun müziği ile Batı'nın müziği arasında yapılacak bir mukayese birbirinden oldukça farklı parametreleri de mukayese etmek anlamına gelecektir.

Şu hâlde anlamamız ve ortaya koymamız gereken şeylerden birisi müziğin ne gibi bir sosyal yansıtıcı olduğu, bir diğeri ise nasıl bir fonksiyona sahip olduğudur. Bununla birlikte bu yansıtıcılık ve fonksiyona ek olarak sahip olduğu referans ile kendisini nasıl bir ilişki içinde gördüğüne de değinmek zaruri hâle gelecektir.

Batı müziğinin Doğu müziğinden farklı olarak tabiatta var olan bir takım seslere kendisini kapadığı, buna mukabil birbirinden çok farklı fonksiyon icra eden sazları bir şekilde bir arada kullanabildiği gerçeği bizleri Batı toplumlarının gündelik hayat pratiğine götürür. Bu aynı zamanda Batı'da cari olan siyasal sistemlerin de bir nevi izdüşümüdür. İster günümüz çoğulcu demokrasilerine bakınız, ister Orta Çağ'a feodal siyasal sistemlerini hatırlayın; karşılaşacağınız manzara Batı'da siyasal sistemden anlaşılan şeyin, birbirinden farklı güç merkezlerini bir ahenk içinde tutmak anlamına geleceğidir. Bunu her dönemde farklı şekilde yerine getirmiş olmakla birlikte Batı, siyasetten farklı güç odaklarının varlığını ve bu farklı güç odakları arasında bir harmoninin ortaya çıkması gerektiğini anlar. Bu, günümüz Batı siyasal sistemini olduğu kadar Batı toplumsal aklını da meydana getirir. Bach'ın sistemi örneğinde olduğu gibi uzaktan şaşaalı bir formel yapı, yakından bakıldığında ise dikkat edilmesi icap eden pek çok inceliği ihmal eden bir alt düzen karşımıza çıkar. Toplum düzenini tesis eden şey bu bakımdan bir 'sosyal nezaket'tir. Çok sesliliğe açık olmakla birlikte, bu düzende harmoniye münafi unsurlara tolerans yoktur.

Doğu müziğinin karakteristik özelliği olan tek sesli olma ve harmoniye ihtiyaç duymama, buna mukabil Batı müziği tarafından görmezden gelinen bir takım seslere merkezinde yer veriyor oluşu da yukarıda çizdiğimiz tabloya benzer şekilde bir sosyal ayna olarak karşımıza çıkar. Harmoniye mâni olacağı için Batı müziği tarafından yok edilen, ancak tabiatta yer alan sesler buraya büyük bir zenginlik katar. İşte bu özellik de Doğu toplumlarına has birşeydir. Hayatın her rengine bir şekilde yer veren, bununla birlikte çok sesliliğe sıkıca kapalı bir hayat pratiği burada hükümfermadır. Bu hayat, ürettiği Doğu'nun siyasal sistemlerinde de kendisini ortaya koymaktadır. Şu hâlde tabloyu biraz daha netleşmiş olarak şu şekilde özetlememiz mümkündür: Bir tarafta, uzaktan bakıldığında son derece şaşaalı ve düzenli, ancak içine girildiğinde yahut büyüteçle bakıldığında düzen uğruna gayet fakirleştirilmiş bir floraya sahip bir yapı vardır. Diğer tarafta ise zengin bir flora ve bu zengin floranın uzaktan düzensizlik olarak görülen, ancak yakınlaştığınızda zevkini duyacağınız çeşitliliği söz konusudur. Burada sosyal nezaket de sahip olunan çeşitlilik sebebi ile Batı'daki kadar gözle görülür değildir. Buna mukabil bireyler, ki bu günümüzün bütün yıpranmışlığına rağmen hâlen böyledir, birbirlerine karşı son derece müşfiktir. Sosyal ilişkileri tesis eden şey düzenin uzaktan hayran bırakan şaşaası değil, ancak yakından fark edilen bu müşfik tutumdur.

Bir filarmoni orkestrasından çıkaracağınız herhangi bir saz, tek başına bir konçertoyu icra etme konusunda kifayetsizdir. Zira söz konusu saz ancak çok sesli bir müzik orkestrasının armonisi içerisinde tamamlayıcı bir parça olarak fonksiyon icra etmeye alışkındır. Buna mukabil Doğu müziğini icra eden herhangi bir takımdan çıkardığınız herhangi bir sazın, bir peşrevi solo olarak çalması gayet mümkündür. Bu farklılığı vaz eden ise değerler sisteminizin size vaz ettiği hayat görüşüdür. Batı, değerler sisteminin temelini Yunan'ın sistematize ettiği şekliyle bir

rasyonalitede bulur. Bu bir toplumsal tanzimi de beraberinde getirir. Buna mukabil özellikle İslam toplumları açısından Doğu'ya bakacak olursak, aşkın bir referans ile yani 'vahiy' ile şekillenmiş bir değerler sisteminin sosyal yapıyı var kıldığını görürüz. İslam toplumları Sanayi Devrimine kadar bu kaynağa bağlı değerler sistemi ile oldukça uyum içinde yaşamış ve eserlerini buna göre üretmiştir. Sanayi Devrimi ise bu toplumlarda büyük bir şok ve kaos meydana getirmiştir ve meydana gelen bu çalkantı hâlen atlatılabilmiş değildir. Bu, etkilerini sanatta da ortaya koyan bir kaostur. Dünyayı yorumlamakta rasyonaliteyi referans alanlar bu durumu "İslamın nefesi buraya kadarmış" şeklinde tevil etmektedir. Dolayısıyla İslam referansı ile bu saatten sonra bir şeyin üretilemeyeceği yorumu yapılmaktadır. Buna karşın hayata inanç merkezli bakan bir akıl, İslam referansının 'ta-be-vakt-i kıyamet' temelinde olacağı bir değerler sisteminin, üretmeye devam edeceğini kabul eder. Bu çalkantı bir son bulacak ve üretmeye devam edeceğiz. İşte, sazların tek başına nasıl bir fonksiyon icra edip etmediklerine yönelik yaklaşım da mezkur değerler sistemlerinin referansları üzerinden şekillenmektedir. Klasiğini Yunan rasyonalitesinden aldığı değerler üzerine bina eden ve sosyal nezaket üzerine bina edilmiş bir sosyal sistemin karşılığı ancak bir orkestra içinde bir fonksiyon icra etmek olacaktır. Buna mukabil malın ve evladın bir faydasının olmayacağı, ancak kalb-i selim ile aşılacak bir eşik olan bir güne inanan, yani tek başınalığın önemini vurgulayan bir referans, bir sazı tek başına fonksiyonsuz bırakmaz.

Sosyal yapıya ayinedarlık etme özelliğini bir kenara bırakarak müzikten ideal hazzı almak mümkün değildir. Mozart'ın "Requiem"ini ele alalım ve gözümüzün önüne şöyle bir sahne getirelim: Gotik bir Orta Çağ kilisesinde, mevtanın tabutu katafalka konmuş, soğuk bir ortam... Tabutta yatan hocanız, komşunuz, bir dostunuz, ahbabınız; çevrenizde mevtanın yakınları... Çizdiğimiz tablonun meydana getirdiği enerji ile iç içe bulunduğunuzu tahayyül ediniz ve böyle bir ortamda "Requiem"i dinlediğinizi varsayınız. Eserin sizde meydana getireceği tesir, sıcak bir konser salonunda, yumuşak koltuğunuza oturmuş vaziyette dinlerken sahip olamayacağınız büyük bir tesirdir. "Requiem", değerler sisteminin ölüme yüklediği anlamın ne olduğuna bağlı olarak zevk edilecek bir eserdir. "Requiem"in ölüm gerçekliği ile karşı karşıya kalınmasına hizmet eden bir eser olduğunu ve bir sosyal yapının ölüme yaklaşımını ortaya koyduğunu vurgularken, söz konusu sosyal yapının değişip dönüşmeden kaldığını öne sürmek ise gerçekle bağdaşmaz. Bu eser de dâhil olmak üzere her şeyin bir şekilde pazarlanabildiği bir Batı ticari aklı ile karşı karşıyayız ve yeni bir ahlak üzerinden "Requiem" de yeniden konumlandırılıyor. Böyle bir dejenerasyona maruz kalmış insan ile maruz kalmamış insan, yukarıdaki cenaze sahnesinden aynı şekilde etkilenmez. Dolayısıyla değerin metalaştırılmadığı dönemde "Requiem" sosyal yapının ölüme karşı duruşunu gözler önüne sermekte iken, günümüzde aynı eser günümüz Batısının sosyal yapısının ölüm de dâhil olmak üzere herşeyi metalaştırarak satabilme potansiyeline sahip olma özelliğini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla değerler sisteminin sınırlarını da bu seyir üzerinden tespit etmemiz mümkündür. Bir eserden yola çıkarak sosyal yapıda yaşanan dönüşümün özelliklerini kabaca izleyebiliyor oluşumuz, bu eserin sosyal yapıda icra ettiği fonksiyonu ve ayinedarlık becerisini anlamamızı sağlar.

Yukarıda ortaya koyduklarımız müziğin yansıtıcılığını ve sosyal fonksiyonunu misallendirmeye hizmet etmiştir. Değinmemiz gereken bir diğer amil kaldığını unutmamalı ve müziğin değerler sisteminin referansı ile nasıl bir ilişki içinde olduğundan bahsetmeliyiz. Kendi değerler sistemimizin referans kaynağı olan İslami ölçüler ile değerlendirmeye başlayabiliriz. Her şey Cenab-ı Hakk'ın yed-i takdirindedir ve maddi dünyayı da soyut âlemi de o yaratmıştır. Bu en temel kabulümüzdür. Müzik soyut dünyaya geçiş olanağı sağlayan bir soyutlamadır ve beşerin bu âleme geçmesini sağlayabilecek en son merhaledir. Ondan sonra bir başka durak gelir ki, o durak beşerin müdahalesine açık değildir. O alanda artık söz, ses, lafız yoktur; bir başka alandır. İşte müzik o alandan önceki son geçişken duraktır. Sanatkarın bu durakta aşkın olan ile ilişki içinde bulunması sanatı meydana getirir. Buna ilham dememiz mümkündür ve aşkın olandan anlık olarak lütfedilen bir mevhibedir. Bu lütuf yalnızca o anda vardır ve sonra kaybolur. İslam sanatı bu lütuf ile maddi dünyadan tecerrüt ederek ilahi âleme bir geçiş imkanı olarak görülmüş ve bu şekilde değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bir son merhaledir. Müziğin özelliği, işte bu geçişkenliği mümkün kılacak olan anlık mevhibenin, hakikaten anlık olarak kaldığı yer oluşudur. Mimaride gördüğünüz ve içine girdiğiniz, hat sanatında ise içine girmeseniz de görebildiğiniz; dolayısıyla ünsiyet sahibi olduğunuz bir sanat tipiyle karşı karşıyasınızdır. Müzik ise o an icra edilen, hele emprovize bir eser ise, ilham ile o an var edilen ve manevi iklim meydana getiren bir sanat formudur. Tesiri kalır, ancak yarattığı manevi iklim ancak anlık icra esnasında meydana gelen misalsiz bir şeydir. İslam sanatkârı bu müziği icra ederken mutlaka ve mutlaka ilahi bir dokunuşa mazhar olduğunu bilir. Bu kabulden dolayı İslam müziğinde taksim diye bir sanat vardır ve anlık mevhibenin dışa vurumu olarak icra edilir. Gazel, kaside ve bunun gibi temeli emprovizasyon olan türlerden yine aynı şeyi anlarız. Sanatkâr, müzikal düzenini anlık olarak içinde oluşturduğu bir eseri icra ederken ilahi dokunuşu da ortaya koymak şuuru ile bunu yapmalıdır. Bu şuura nispeten sanat icra etmenin nasıl olduğuna yönelik şahsi tecrübe sahibi olduğumu söyleyebilirim. Dayım, Hafız Cevdet Soydanses kimi zaman bir kaside icra ettikten sonra "Düşmedi bu kaside" derdi. 'Düşmedi'den kasıt, şahsi tasarı ile ortaya konan bir müziğin kifayetsiz ve tatmin etmeyici olduğudur. O an yed-i kudret size o dokunuşu yapmamış ve eserinizi ilham etmemişse kendi ilhamınız ile meydana getirdiğiniz şey zayıf bir eserdir. Buna inanan bir kimsenin sözüdür "Düşmedi bu kaside" sözü. İlahi dokunuş ile sanatın meydana gelmesinin yalnızca Müslüman olanlara tanınmış bir ayrıcalık olduğunu iddia etmek elbette mümkün değildir. Aksine "Requiem"de de benzer bir durum söz konusu olsa gerektir. Buna mukabil "Requiem"deki ilahi dokunuş, onu dinlerken de ilahi hazlar almamızı

Şâhnâme. National Museum of Asian Art.



mümkün kılar diyemeyiz. Zira bizler Bâb-ı Muhammed'den girerek farklı ve otantik bir deneyimleme ile bir müzik zevkine sahip olmuş ve bize Zat-ı İlahi'yi hatırlatacak farklı melodilerden zevk almış insanlarız. Şu hâlde "Requiem" ile bir zevk-i ilahi bizim için mümkün değildir. Buna mukabil bu eser ile böyle bir hazzı almış insanlar olabileceğini de inkar edemeyiz. Haz ölçülür bir şey değildir ve bu ölçüme gelmemek hasebiyle, bir Batılı'nın "Requiem"den aldığı haz ile bizim Itrî'nin "Tekbir"inden aldığımız hazzı mukayese etmemiz imkansızdır.

Müziğin değerler sisteminin kaynağı ile olan ilişkisini açıklarken ister istemez geldiğimiz nokta, iki farklı tecrübe ile hazza vardıran şeyin muakeyese edilemez olduğu ve bir üstünlük yarışına girilemeyeceğidir. Mukayese edilebilir olan ise müziği meydana getiren sosyal sistem ve bunun arkasındaki değerler sistemidir. Doğu ile Batı arasındaki en temel ayrım olan değerler sisteminin temel referansının aşkın olup olmaması mevzuu, müziğin bu referans ile arasındaki ilişkiye de sirayet etmiştir. Sanatkârın kim olduğu, dolayısıyla asıl tesir sahibinin kim olduğuna yönelik iki farklı yaklaşım ile karşı karşıyayız. Sistematize etme ve rasyonelleştirmeye yönelik çabalar da bu farklı çıkış noktaları sebebiyle farklılık arz etmektedir. Buna karşın iki medeniyetin de müziğe 'aşkın âleme yaklaşacak bir soyutlama' olarak bakması müziğe yaklaşımda bir paralellik meydana getirmektedir. Bu paralellik sebebiyledir ki müzik her iki kültürde de ibadet ile sık sık iç içedir. Müziğe yönelik dindarca sakınımlar ortaya konması da bu soyutlama gücü sebebiyledir. Sanatın bu soyutlama kabiliyeti sebebiyle müzik başta olmak üzere sanat dallarının pek çoğu tekke terbiyesine ait görülmüştür. Sanat vasıtasıyla egoizm ve benlik hastalığına düçar olanların bundan kurtarılması öngörülmüştür.

Özetle Doğu müziği ile Batı müziği arasında yapılacak bir mukayese için gerekli olan şeyin, bu müzik türlerinden bağımsız bir ölçüt olacağı ve asıl mukayesenin bu ölçüt üzerinden yapılacağı vurgulanması gereken gerçektir. Müziğin ne olarak görüldüğü ve ölçüt olarak kabul ettiğimiz değerler sisteminin temel referansı ile nasıl bir ilişki içinde olduğu üzerinden farklı disiplinler mukayese edilebilir. Bununla birlikte bir başka ölçüt üzerinden benzer bir mukayese yapmak mümkündür. Ancak bizim mukayese ölçütümüz, her türlü sosyal gerçekliği kendisi ile anlamamızı mümkün kılan 'değerler sistemi' olmuştur. Konu hakkındaki mülahazalarımızın bu perspektiften değerlendirilmesini temenni ederim. Z



MÜZİKTE EVRENSELLİK

GÜNEŞ AYAS

Joannes Bochius. Müziğe övgü. 1576. Giriş gravürü. Rijksmuseum.

TANBURİ Cemil Beye göre musiki 'lisanulllah'tı, yani Tanrı'nın dili... Konuşan Tanrı ise muhatap elbette ki bütün insanlık olmalıydı. Bu romantik görüşü benimseyen müzikseverler, tıpkı Cemil Bey gibi hakiki müziğin evrensel bir dil olduğunu ve bütün insanlığa hitap ettiğini düşündüler. Dilini anlamadığımız pek çok milletin müziğini zevkle dinleyebildiğimize göre bu görüşte bir haklılık payı olmalı... Peki, müzik gerçekten insanlığın evrensel diliyse bu dilin işaretleri niye herkese aynı şeyi ifade etmiyor? Koyu yağmur bulutlarını gördüğümüzde dünyanın her yerinde yağmurun yaklaşmakta olduğunu anlarız. Çünkü yağmur bulutları evrensel bir işarettir ve anlamı herkes için açıktır. Ama yabancısı olduğumuz bir müzik, ona aşina olanlar için birçok şey ifade etse bile çoğu zaman bize ilk dinleyişte hiçbir şey anlatmaz, hatta kulağımıza basbayağı tuhaf ve tatsız gelir. Bu müzik belki de binlerce yıllık bir tarihe sahiptir, milyonlarca insanı derinden etkilemiştir, dolayısıyla kendi içinde anlamsız, garip, tuhaf olması düşünülemez. O zaman niye onu bu kadar yadırgar, anlamakta zorlanırız?

Bazı Avrupalı seyyahlar 'Şark musikisi'ni ilk dinlediklerinde çalgıların akortsuz olduğunu zannetmişlerdi. Çünkü duydukları bazı mikro aralıkları kendi ses sistemleri içinde anlamlandıramıyorlardı. İlk kez bir hüzzam veya uşşak saz semaisi duyup da piyanosunda çalmaya çalışan bir Avrupalı müzisyen düşünelim. Piyanosunda olmayan 'bozuk' sesleri yadırgayacak, kendi sistemine uydurup çalmaya çalışacak ve kaçınılmaz olarak yanlış çalacaktır. 18. yüzyılın sonunda Fransa'ya sefir olarak gönderdiğimiz Seyyid Ali Efendi ilk kez "cümle-i a'câibden gayet kebîr bir aded erganun" (yani devasa bir org) ile karşılaştığında epey yadırgamıştı, çünkü bu garip alet "bamları (pes perdeleri) gayet girân (iç karartıcı, sıkıntı veren) ve tizleri dahi nihayet mertebe tiz olup garib sadâlar" çıkarmaktaydı. Seyyid Ali Efendi "me'lûf (alışkın) olmadığı" bu musikinin "kar helvası gibi bârid (sevimsiz, nahoş) ve lezzetten bî-nasib" olduğunu söylüyordu. Kimbilir, belki de ne harika bir müzikti dinlediği. Ne var ki aşinalığın zahmetsizce elde edilen o tatlı hazzından yoksundu.

Evrensel olan bir şey varsa, o da belki insanın yadırgadığı veya anlayamadığı bir şeyi 'garip,' kendi içinde yaşadığı kültürü 'doğal' bulmasıdır. Musikiyi 'lisanullah' olarak gören Cemil Beyin bir rast taksim yaptığını düşünelim. Türk müziğine aşina olmayan bir Batılı dinleyici ilk önce bunu bir majör diziye benzetecek ve bunun üçüncü derecesinin (segah) neden daha pes basıldığını anlamakta muhtemelen zorlanacaktır, hele ki arada uşşak çeşnisiyle dügahta kalırsa alışkın olduğu perdenin iyice pestleştiğini gören bu naif dinleyici ortada bir yanlışlık veya gariplik olduğunu düşünecektir. Gelgelelim aynı müzik cümlesi dünyanın en mükemmel piyanosuyla icra edilse bu kez Cemil Beyin kulağı da o 'garip' uşşak perdesini arayacak ve onun yerine ikame edilen notayı 'garip' bulacaktı. Peki, o zaman bu yargılardan hangisi yanlış, hangisi doğrudur? Elbette ki bu müzik hangi sisteme göre yaratılmışsa, onu değerlendirecek ölçüt de bu sistemde aranmalıdır. Öyleyse bir uşşak çeşni duyurmak isteyen kişi, bunun gerektirdiği perdeyi barındırmayan piyanodan istediğini elde edemez, kaçınılmaz olarak bir Türk musikisi çalgısına ihtiyaç duyacaktır.

Öyleyse müzikte 'evrensel' ölçütlerden vazgeçip 'yerel' ölçütlere mi başvurmak zorundayız? Bazıları bir müziği değerlendirmek için elimizde evrensel ölçütler olduğunu ve bu yüzden de bazı müzikleri 'normal' bazılarını 'normalden sapma' olarak görebileceğimizi iddia eder. Mesela Batı müziği ses sistemini bir evrensel ölçüt olarak benimseyeceksek o zaman örneğimizdeki segah veya uşşak perdesi bu evrensel düzeni bozan ve dolayısıyla düzeltilmesi gereken bir sorun hâline gelir. Gerçekten de Batı müzik geleneğinin incelenmesinden doğan müzikoloji disiplini, başlangıçta kendi ölçütlerine uymayan bütün müzik geleneklerini bozuk, geri kalmış, ilkel, doğaya aykırı olarak damgalamıştı. Çünkü Batı, müziğini doğaya ve akla uygun, evrensel bir müzik olarak görüyordu. Peki, bizzat kendisi tikel bir coğrafyanın ve kültür dünyasının ürünü olan bir müzik geleneği, niçin ve nasıl diğer müzikleri değerlendirmek için evrensel bir ölçüt hâline getirildi?

Evrenselliğin anlamlarından biri, kültürden bağımsız olarak her yerde ve her toplumda geçerli ölçütlere işaret eder. Bu ölçütleri de bize akıl veya doğa sağlayabilir. Buna göre evrensel olan, akla ve/veya doğaya uygun olandır. İki kere ikinin dört etmesi veya suyun yüz derecede kaynaması gibi... Acaba müzikte de böyle evrensel ölçütler var mıdır, yoksa kültürel bir bağlam içinde ortaya çıkan bir müzik geleneğine evrensellik atfedilip diğer bütün müzik gelenekleri bundan yoksun mu bırakılmaktadır? Avrupa-merkezci yaklaşıma göre Batı müzik geleneği akla ve doğaya uygun olduğu için evrensel olmayı hak eder, bizimki ise Gökalp'in deyişiyle 'hasta çeyrek sesler' ile doludur. Durkheim'ın kavramlarıyla ifade edersek Batı müziği 'normal'i, makama dayalı müzikler 'patolojik' olanı temsil eder. Dolayısıyla hastalıktan kurtulmanın da evrenselliğe ulaşmanın da tek yolu, Batı müziğinin kurallarını benimsemektir. Tam da bu sebeple, bugün bile Türk müziğini evrenselleştirmek veya çağdaşlaştırmak deyince çoğu kişi, onu armonize etmeyi veya Batılı orkestralarla icra etmeyi anlıyor.

Gelgelelim bu tekelci evrensellik iddiası, akıl ve doğaya uygunluk ölçütleri açısından sağlam bir şekilde temellendirilmemiştir. Her şeyden önce müzik kültürel bir olgu olduğu ve insan tarafından bilinçli bir toplumsal faaliyet sonucunda yaratıldığı için doğanın düzenine ait değildir; bize doğa tarafından sunulmuş, verili bir müzik sisteminden söz edemeyiz. Başka bir deyişle hiçbir müzik sistemi 'doğal' değildir, hepsi insan aklının ve kültürel pratiklerin ürünüdür. Dolayısıyla doğadaki sesleri aklımızı kullanarak bir düzene koymanın birden fazla yolu vardır. Elbette ki

Annibale Carracci. Ud çalan adam. 1593. Gemäldegalerie Alte Meister.



müziğin içinde sesin fiziğine ilişkin pek çok doğal/evrensel unsur vardır, ama müzik sistemleri bunlardan ibaret değildir. Sadece müziğin doğal unsurlarına dayanan bir müzik geleneği çekilmez derecede fakir olacaktır. Tıpkı sadece insanı doyurmaya, yani doğal ihtiyaçlara odaklanan bir yemek kültürünün fakir ve yavan olacağı gibi... Acıkmak evrenseldir, mesela protein ihtiyacı da... Ama bunu karşılama şekliniz kültürel bir olaydır ve bir yemek kültürünü var eden de insan türüne özgü evrensel doğal ihtiyaçlardan çok bu ihtiyaçları karşılamak için yarattığımız özgün yollardır. Bu özgün yollar ancak kendine özgü bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkabileceği için kültürün çıkış noktası evrensel olamaz. Ancak bu tikel kültürlerin evrenselleşemeyeceği veya içinde evrensel unsurlar barındırmadığı anlamına gelmez. Müziğin en temel unsuru olan sesin fiziğine ilişkin bulgular bize gerçekten de müzikle ilgili belli doğal, evrensel unsurlardan söz edebileceğimizi gösterir. Örneğin işittiğimiz her sesin bünyesinde değişik frekans ve genliklerde birçok ses bulunur. Yani herkes fark etmese de bir ses aslında farklı seslerden oluşur. Bunların her biri armonik (doğuşkan) olarak adlandırılır ve farklı bir frekanstadır (bir telin saniyedeki titreşim sayısı). Temel sese birinci armonik (doğuşkan) denir. Bir sesin ilk birkaç armoniği kulakla ayırt edilebilir, diğerleriyse laboratuvar ortamında tespit edilmektedir. Mesela ikinci armonik temel sesin iki katı frekanstadır. Buna oktav deniliyor. Bu iki ses o kadar uyumludur ki Batı müziğinde aynı isimle adlandırılır. Kalın 'la,' ince 'la' gibi. Türk müziğinde de muhayyer perdesini tutan bir udinin onu bir oktav alttaki dügah ile desteklemesinde aynı 'evrensel' mantık söz konusudur. Üçüncü armonik (aynı oktava indirgendiğinde) temel sesin 3/2 katı frekansa sahiptir ve temel sesin beşlisi olarak adlandırılır. Mesela 'la' ile 'mi,' 'do' ile 'sol' gibi... Nitekim bağlamada da 'la' karar sesi duyulurken 'la' ile 'mi' aynı anda, bir akor gibi icra edilir. İlk birkaç armoniğin kulakla ayırt edilebileceğini hatırlarsanız dünyanın bütün kültürlerinde oktavın ve beşlinin uyumlu görülmesine ve müzik sistemlerinde önemli bir rol oynamasına şaşırmazsınız. Ancak sorun bundan sonra başlar. Çünkü üç notayla müzik yapmak sıkıcı olacaktır. Bu oranlar kullanılarak yeni aralıklar yaratmak gerekir. Ancak oktav eşit iki parçaya bölünmemiştir. Temel sesin beşliye oranıyla, beşlinin oktava oranı, yani 'la'nın 'mi'ye oranıyla, 'mi'nin ince 'la'ya oranı aynı değildir. Biri beşli, diğeri dörtlü aralığı oluşturur. Bu durum, bir müzik sistemi inşa edecek olanları daha baştan bir tercihle karşı karşıya bırakır. Diğer sesler dörtlülerden hareketle mi yaratılacak yoksa beşlilerden mi? Sosyolojinin kurucu babalarından Max Weber, Doğu müzik geleneklerinin Batı müziğine kıyasla dörtlüye beşliden daha büyük bir önem verdiklerini söyler. Bununla birlikte beşli aralığı sekizliden sonra en uyumlu aralık olduğu için (zaten kulakla ayırt edilebilen ilk üç armonik

Hendrik Martenszoon Sorgh. Ud çalan adam. 1661. Rijksmuseum.



içindedir) hemen bütün müzik sistemleri, oktav içindeki diğer sesleri de mümkün olduğunca beşlilerden hareketle oluşturmaya çalışmıştır. Yani bir sesten başlanarak beşlilerle ilerlenmiş, elde edilen sesler oktava indirgenerek dizinin temel sesleri elde edilmiştir. Ne var ki beşlilerle ilerleyerek temel sese ulaşmak imkansızdır. İlk sese en fazla yaklaşılan yer (13. beşli) ile ilk ses arasında bir Pisagor koması kadar fark vardır. Yani Gökalp'in hastalıklı ve doğaya aykırı bulduğu komalı seslerin bazılarını bize veren, doğanın ve insan aklının bizzat kendisidir.

Max Weber'e göre bütün rasyonalleştirmelerin temelinde bu tip 'irrasyonellikler'le baş etme sorunu vardır. Sesin fiziksel özelliklerinin gerektirdiği düzenle, ezginin bu düzene baş eğmeyen hareketi arasındaki gerilim, pek çok sayıda farklı çözümün ortaya çıkmasının ana sebebidir. Dolayısıyla dünyadaki bütün müzik sistemleri, aslında bu gerilimi çözmek için geliştirilmiş rasyonel buluşlardır. Evet, Batı toplumları Pisagor komasını 12'ye bölüp her beşliden eşit miktarda indirerek bugün bildiğimiz tampere edilmiş diatonik gamı yaratmıştır. Ama Weber pek altını çizmese de Batı dışı toplumların da benzer bir rasyonelleştirmeye başvurduğu görülür. Örneğin Yalçın Tura'nın da tespit ettiği gibi Türk dünyasında Doğu ezgilerinde büyük önem taşıyan bazı aralıkları korumak için beşliler çemberi 17. basamağa kadar devam ettirilmiş, böylece benzer bir yolla ilk 12 basamağa beş yeni basamak daha eklenmiş ve 17 perdeden oluşan bir müzik sistemi oluşturulmuştur. Kısacası her büyük müzik sistemi bir şekilde rasyoneldir, insan aklının ürünüdür ve tam da bu yüzden 'doğal' değil, 'yapay'dır. Aklın aynı soruna getirdiği farklı çözümleri ifade ederler, dolayısıyla tek bir müzik geleneğinin akılcı ve/veya doğaya uygun olduğunu veya kaçınılmaz bir evrim basamağının en tepesinde durduğunu iddia etmek kesinlikle doğru değildir.

Levi-Strauss'un dediği gibi "insanlığın hiçbir bölümü bütün insanlığa uygulanabilecek formüller hazırlayamaz, tek tip bir hayat biçimine uydurulmuş bir insanlık akıl almaz bir şeydir." Kültürler arası farklılıkları, kültürler arası eşitsizliğe dönüştürmek yerine farklı kültürlerin gelişimini 'çeşitli yönlere hamle imkanları bulunan, ancak bunların hiçbiri aynı yönde olmayan satrançtaki ata' veya 'zar atmakta olan ve şansı zarların üzerine dağılmış bir oyuncuya' benzetebiliriz, 'her atışında, zarların masanın üzerinde farklı birleşimlerde saçıldığı görülür. Birinde kazanılan öbüründe sürekli kaybedilir.' Her kültür insanlığın imkanlarıyla ilgili farklı bileşimleri temsil eder. Bir kültürün içindeki bazı imkanların geliştirilmesini, hatta mükemmelleştirilmesini sağlayan kültürel başarılar, aynı kültürün başka imkanlarından vazgeçilmesi pahasına gerçekleşmiş olabilir. Bu kültürün başarılarından nasibini almamış görünen başka bir kültür ise aslında diğerinin vazgeçtiği imkanlara dayanarak başka bir gelişme

Boscaratti Felice. Tef ile genç kız. Capitolium Art.



çizgisi izlemiş olabilir. Örneğin Batı'nın tampere edilmiş tonal müzik sistemi, büyük orkestralarla icra edilen dikey bir müzik için çok daha uygun bir zemindir. Doğal armoniklere dayalı aralıkların çok sesli müzikte yol açtığı sorunları aşmak için yarım tondan küçük aralıklardan vazgeçilmesi, müziğe orkestrasyon ve dikey ifade açısından müthiş imkanlar sağlamıştır. Bunun bedeli, makama dayalı müziklerin melodik zenginliğinden ve yarım tondan küçük aralıkların sağladığı ifade gücünden vazgeçmektir. Makama dayalı müzik gelenekleriyse yarım tondan küçük perdelerini ve melodik ifade zenginliğini koruma karşılığında, çok sesli müziğin dikey ifade imkanlarından yoksun kalmıştır.

Bütün bunlar müzikte evrenselliğin mümkün olmadığı anlamına gelmez elbette. Burada eleştirdiğimiz fikir, herhangi bir müziğin kendi özü gereği evrenselliğe daha layık olduğu iddiasıdır. Evrensellik bir müziğin içkin özelliği değildir, müziği evrensel kılan şey bizim eylemlerimiz ve etkileşimlerimizdir. Mueller klasikleşmiş bir çalışmasında, müzikte bütün çağları aşan evrensel ve ebedî bir estetik değerden söz edemeyeceğimizi, her çağın kendi estetik değer yargılarını ürettiğini sosyolojik bir temelde açıklamıştı. Mueller'e göre her şeyden önce estetik meselelerdeki doğruluk ölçütüyle bilimin doğruluk ölçütü arasında bir ayrım yapmak gerekir. Çünkü estetik deneyim kendi içinde bir amaç olduğu için yanlışlığını veya doğruluğunu bir dış testle sınamak mümkün değildir. Onu bizzat tecrübe etmekten başka bir yol yoktur. Bu yüzden estetik beğeni birikmiş tecrübeye dayanır ve bu tecrübenin başkalarına aktarılması ancak ortak bir kültürün ve arkaplanın paylaşılması hâlinde mümkündür. Müziğe ilişkin estetik ölçütler, aynı ortamda yetişmiş, benzer deneyimlerden geçmiş iki veya daha çok kişi, bir müziğin güzelliğinin derecesi hakkında bir mutabakata vardığında ortaya çıkar. En büyük şaheserleri ilişkin kültürel mutabakat bile özünde bu şekilde oluşur. Böyle bir argüman hiçbir güzellik ölçütüne inanmayan nihilist bir yaklaşımla karıştırılmamalıdır. Normların var olabilmesi için ille de mutlak, evrensel veya ebedî olmaları gerekmez. Müziğe ilişkin estetik normların kimi zaman gözümüze evrensel, ezelî ve ebedî gözükmesi çok yavaş değişmelerinden kaynaklanır. Bu da sosyal hayatın gerektirdiği bir şeydir. Belli derecede tutarlı ve kalıcı normlara sahip olmadan hiçbir eğitim sisteminin, konser repertuvarının, eleştiri standardının ve nihayetinde hiçbir sosyal tecrübenin devam ettirilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla belli bir süre devam ettirilen normlar, bir süre sonra sorgulanmadan kabul edilen âdet ve geleneklere dönüşür. Bu normlara uymayan değerlerse sapkın veya garip olarak damgalanmaya başlar.

Evrenselliği, bütün insanlığı kapsayan bir kavram olarak değil de mahallî veya kavmî sınırları aşan bir şey olarak tanımlarsak birden fazla evrensellikten söz etmemiz de mümkün hâle gelir. Sanayi öncesi toplumların yüksek kültürleri bu tip bir evrenselliğe örnek gösterilebilir. Sanayi öncesi toplumlarda kültürel entegrasyon seviyesi daha düşük olduğu için, halk kültürleri yerel seviyede kalmaya mahkumdu. Yüksek kültür ise toplumun seçkinleri arasında çok geniş bir coğrafyada hareket ettiği

Allan R. Banks. 1948.



için yerel sınırları aşıyordu, ama küresel bir niteliğe de ulaşamıyordu. Bu yüzden geniş coğrafyalara hitap eden çeşitli yüksek kültürlerin mensupları kendi kültürlerini evrensel kültür olarak gördüler. Farklı medeniyet daireleri içinde kendini evrensel olarak tanımlayan müzik gelenekleri böyle ortaya çıktı. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı coğrafyasında hâkim olan makama dayalı müzik geleneğinin (geleneklerinin) de, geniş bir coğrafyada mahallî ve kavmî sınırları aşması yönünden, en az Batı müziği kadar 'evrensel' olduğu söylenebilir. Ancak onun bu özelliği de bugün bazı muhafazakâr özcülerin sandığı gibi 'fıtri' özelliklerinden kaynaklanmaz, yani bu coğrafyada yaşayanların doğuştan yatkınlık duydukları bir müzik değildir bu. Onun yaygınlığı ve yerleşikliği uzun yıllar süren bir toplumsal ve kültürel örgütlenmenin sonucudur ve ancak bunun devamlılığı ölçüsünde korunabilir. Bu yüzden tarihin belli bir ânında çok geniş bir coğrafyayı birleştiren bir müzik geleneğinin zayıflaması, dar bir muhite sıkışması, hatta unutulması ve yerini 'yabancı' bir müzik geleneğine bırakması pekala mümkün olduğu gibi, çok dar bir muhitte ortaya çıkmış bir müziğin küresel iletişim ağlarını kullanarak 'evrenselleşmesi' de pekala mümkündür. Batı klasik müziğinin birçok kişi tarafından evrensel müzik olarak görülmesi, içkin özelliklerinin değil evrensel ölçekteki kurumsal örgütlenmesinin bir sonucudur. R*ock,* caz, *rap* gibi Batılı popüler müzik formlarının diğerlerine göre daha hızlı yayılması da kültür endüstrisinin desteğiyle ilişkilidir. Bununla birlikte günümüzde popüler kültürün yüksek kültür karşısında kazandığı önem ve yeni küresel iletişim ağları, kültürün demokratikleşmesi ve farklı müzik geleneklerinin küreselleşmesi için yeni imkanlar getirmektedir. Bu imkanlardan hakkıyla faydalanmanın ve müzikte daha kapsayıcı bir evrensellik vizyonunu yaratmanın yolu, evrensel müziği bir yerlerden alınıp aktarılması gereken olup bitmiş bir ürün olarak değil, insanlığın ortak çabasıyla her gün yeniden yaratılan ve yeniden müzakere edilen bir şey olarak görmektir. Bir müziği evrensel kılan ölçütler insanların birikmiş tecrübe ve etkileşimlerine dayandığına göre, müziğin evrenselliği üzerine düşünmenin de başlangıç noktası, hazır ideolojik kalıplar değil, müzikal tecrübe ve etkileşimlerin kendisidir. Bu yüzden de müziğin evrenselliği üzerine son sözü söyleyecek olan, insanların çağlar boyu durmadan değişen somut müzik tecrübeleridir. Z



ÖMER BEYOĞLU

“KİMLİĞİN SINIRLARINI SANAT ÇİZER”

Ömer Beyoğlu, "Dünya Müzik Gelenekleri" ve "Etno Ritim" başlıklarıyla yayınlanan müzik tarihi belgesellerinin yönetmeni ve metin yazarı. Yıllardır doğudan batıya dünyayı dolaşarak bir tür kültür arkeolojisi kazısı yapan yönetmen, müzik, şiir ve sanatı toplumsal kodların gizlendiği yer olarak görüyor.

Belgesellerinizde Doğu'dan Batı'ya uzanmış zihniniz. Doğu ve Batı'nın ayrılıkları ve farklılıklarını müzik üzerinden harikulade bir şekilde ortaya koymuşsunuz. Peki, bu farklılığı bir de modern zamanlar, modernleşme süreci ve sonrası olarak değerlendirmenizi istesek... Modernleşmeyle birlikte Doğu ve Batı'nın müziği nasıl şekillendi?

Modernite, hemen bütün meselelerin gelip dayandığı yerdir. Bugün her şeyi modern etkiye mesafesi ya da modernlikle ilişkisi nispetinde ele alabiliyoruz. Modernite, maruz kalınan ya da rıza ile kabul edilen ve ilk temasta kendini hayat tarzı ideolojisi olarak sunan bir olgudur. Modernite ile temas etmeyen her kavram, nesne ya da yaklaşım 'eski dünya'ya ait kabul edilip marjinalleştirilir. Modernitenin görünen yüzü, temsil merkezi Amerikan hayatıdır. Amerikan hayatı ise 'yeni zamanlar'da insanlığa ait bütün değerleri ayaklar altına alan ve göklere ulaşmak arzusuyla yükseltilen bir Babil Kulesidir. Bu noktada Doğu-Batı ayrımının altını çizmek ise ancak antropolojik bir değer ifade etmekte yahut anakronik bir yanlışlığın içine düşmek manasına gelmektedir.

Doğu ve Batı algımızda sınırları çizen nedir? Mesela İslam düşüncesi Doğu'ya mı yoksa Batı'ya mı aittir? İsrail bir Batı memleketi midir yahut Büyük İskender Batılı bir imparator mudur? Ali Ufkî'yi Türk, Aziz Augustinus'u ise Romalı (Batılı) yapan nedir? Batı nedir, Doğu nereye düşer? Burada onlarca soru sorabilir ve kendimizi paradoksal bir çıkmaza girmiş sayabiliriz; iş ki bütün bu 'kimliğe' işaret eden adlandırmaların müstakil nedenlerini bilmeyelim.

Bugün bütün dünyada şu ya da bu derecede çok canlı bir akültürasyon süreci yaşanmaktadır. İnsanlık maruz kaldığı 'değişimi' kaçınılmaz ve engellenemez görmektedir. Adeta bütün insanlığa öğrenilmiş bir çaresizlik zerk edilmiştir. İnsanlığın ufkuna yerleştirilen resim, evrenselliği Batı'dan menkul Batılı değerlerdir.

Hindistan'ı hatırlayalım... İyi ya da kötü yargısında bulunmadan diyebiliriz ki oradaki toplumsal düzenin yaşadığı dönüşüm, maruz kalınanın nasıl bir tesir gücüne sahip olduğunu doğrudan görebileceğimiz belki de en iyi örneklerdendir. Öyle ki Hint dünyasındaki toplumsal hiyerarşiyi belirleyen Kast sistemi, uzun Hint tarihinin hiçbir uğrağında yıkılmadan günümüze kadar gelebilmesine rağmen bugünlerde giderek anlamını yitirmektedir. Oysa Hindistan'ın tarihi nice büyük siyasi tecrübelerle yüklüdür ama düzenin varlığını sorgulama ve değişim arzusu ancak bugün kendini gösterebilmektedir. Kast sisteminden rahatsız olanlar her geçen gün seslerini yükseltmektedir. Köklü Hint kültüründe ve Hindistan'daki yerel inanışlarda yeri olan bu sistemin sorgulanabilmesi ancak maruz kalınan modern hayatın şiddetiyle izah edilebilmektedir. Doğu ve Batı tasnifine dönersek, bu dünyanın zihin haritasına dair genel bir şematik ayrımdır. Yaygın kabul Çin, Hint ve İslam öncesi İran'ın Doğu'ya; geri kalan dünyanın ise Batı'ya ait olduğudur. Buradaki tasnif genel olarak lineer tarih anlayışından hareketle yapılır. Ama bugün bu türden ayrımların esasa dokunur bir tarafının olduğunu söyleyemeyiz. Artık ne Çin Bertrand Russell'ın ders verdiği bir yerdir ne de Hindistan, mistik iklimini koruyabilecek takattedir. Çünkü Amerika'nın temsil ettiği Batı'ya ait kültür hayatı normatiftir ve bütün dünya, dünya sistemi tarafından kültive edilmektedir.

Tam da bu arayışta müziğin yeri neresidir?

Sanat, özel olarak da musiki, içimizdeki boşluk hissinin acısıyla ses bulur. İçimizdeki boşluk ise içine doğduğumuz hayat ile irtibatlıdır ve sanat bu ikisinin arasındaki irtibatın mesafesince derinleşir.

Burada Orta Çağ Avrupa dünyasından bir örneğe bakalım. Sanatın, mesela edebiyatın hem muhteva hem de formuyla sınırları, sınırlarla birlikte zihinleri de parçalanmış dünyanın insanlarına nasıl bir ufuk sunabildiğini hatırlayalım.

İtalyan kimliğinin besin kaynağı, Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eseridir. Bu eser Floransa, Venedik, Bolonya gibi birbirinden ayrı, site devletleri hâlinde yaşayan toplumları, zaman içinde 'Floransa lehçesiyle' konsolide etmiştir. Bugün İtalyanca diye bildiğimiz dil de, Floransa lehçesinden referansla olgunlaşan bu dildir.

İlahi Komedya, Latincenin gölgesinde yeşeren birlik umudunu bir edebî eser olarak beslemiş, bu umut İtalyan modernleşmesiyle eş zamanlı olarak manasını genişleterek bir siyasi referansa dönüşmüş ve vakti geldiğinde o dağınık hâldeki toplumlar için altında toplanılacak bir çatı işlevi görmüştür. Bir çatı, yani sınırları sarih, muhkem, tanımlı bir varlık alanı... İlk temin edilen buydu. Tabii sonrasını da getirdiler. Ünlü İtalyan devlet adamı Massimo d'Azeglio 1861 yılında birleşen ve adı İtalya olan memleketleri için şunu söylemiştir: "İtalya'yı kurduk, şimdi bir de İtalyan kimliğini inşa etmemiz gerekiyor."

Musikiye de Bulgar kimliğinin tarih içinde kaybolmamasını misal verebiliriz. Bulgar kimliği, her anlamda hâkim olan Türklüğe ve alttan alta etkisini sürdüren Yunan kültürüne karşı direnci yalnızca

musikiden temin edebilmiştir. Çünkü şehirler yani hayatın domine edildiği yerler Türklerdeydi ve dağlara çekilmiş Bulgarların millî sırlarını bugünlere taşıyacak yegane unsur müzikti. Müziğe mesafeli bir Bulgar'a düşen ise ya dondurulmuş bir zamanı yaşarken 'o gün' için sabretmek ya da Türkleşmekti. Bundan dolayı geleneksel Bulgar müziği, asırlarca susmak zorunda kalışın kapkara öfkesiyle yüklüdür.

Diğer taraftan, denebilir ki yüksek sanatın elbette dönüştürücü bir gücü vardır; fakat sanat hayatın akışını mutlak olarak etkileyemez. Zaten sanat da böyle bir işleve ulaşma derdinde olamaz, olursa da orada sanat kalmaz. Gerçekte sanat bize mevcut durumun dışında bir yeri ya da peşinde olmamız gerekeni işaret eder.

Belgeselleriniz arasında İtalya ve Fas gibi coğrafi ve toplumsal kaderleri ayrı düşmüş ülkeler var. Bu kader ayrılığını müziğin hangi tınısı bir araya getirdi?

Belgesellerde ağırlıklı çalışma alanı olarak Avrupa kıtasını seçmiştik. Bunun hem pratik hem de muhtevaya dair gerekçeleri var. Bana dönük tarafı uzun yıllar bir Orta Avrupa memleketinde ikamet edişim ve bu tecrübenin kazandırdıklarıdır. Muhteva açısındansa bu küçük kıtanın çok katmanlı düşünce, tarih, coğrafya hareketliliğine dikkat kesilen biri için entelektüel tecessüsü her daim canlı tutacak zenginliklerle dolu olmasıdır. Ayrıca Avrupa ve genel olarak Batı için biz Türkler, sayılabilecek her hususun öteki yanıyızdır. Türkler Avrupa'nın ötekisidir. Diyebiliriz ki biz neysek Avrupa o değildir. Bu durumun bir araştırmacı için son derece enteresan olduğunu düşünüyorum. Düşününüz ki kendisini 'sana karşı' konumlandırmış bir medeniyet var. Bu karşı konumlandırma bugün bizde çok fark edilmeyen, üzerinde durulmayan bir şey.

Bu 'karşıtlığı' askerî ya da siyasi başlıklarla sınırlamadan, daha derin, yeni bir ontolojik anlam alanının inşası olarak kabul edebiliriz. Yeni bir anlam alanı, yeni bir paradigma ise yeni bir dünya görüşü, yeni bir insan tipi, yeni bir mimari, Latinceden millîleşen dillere geçildiği gibi yeni bir dil, yeni bir literatür ve tabi ki yeni bir müzik demektir. Bizim belgesellerimizde çalışma alanı olarak odaklandığımız nokta da işte bu 'değişimdir.' Müzik üzerinden yapmaya çalıştığımız bir kültür antropolojisidir.

Belgesele konu edilen bir takım önemli kavramlar var ki bir işi yapmadan evvel bunlarla ilgili vakitlice bir sarahatin yakalanması yani gelenek, sanat, kimlik, tarih, coğrafya gibi kavramların ne olduklarına dair bir fikrin olgunlaşması gerekir. Bu da elbette 'proje miktarınca' sürdürülen bir hazırlıkla belgesel için geliştirilmiş bir perspektif değil; hayatınız boyunca zihninizin meşguliyet sahası, çalıştığınız bilgi alanı ile ilgili bir durumdur. Neticede yapılan çalışmalar –herkeste ve her işte olduğu gibi- mevcut birikimin bir hülasasıdır.

Başlangıcı 2009 yılı itibariyle gerçekleşen yapım sürecinde durum biraz daha derinleşmiş ve biz çok somut göstergelerden hareketle yeni bir imkan alanına girmiştik. Dediğiniz gibi mesela Fas'ta yahut İtalya'da, yani sahada artık spesifik bir boyut kazanmış ve belgesele konu edilen ülkeden hareketle 'hangi gelenek' ya da 'hangi kimlik' gibi soruların peşine düşmüştük. Hususi olarak ilgili kimliğin merkezinde olduğu tarihî süreci, o süreçte inşa olunan yaşama biçimini ve o yaşama ses olan müzikal tecrübeyi ele almaya çalışmıştık.

Geleneğin şekillenmesinde coğrafyanın ya da siyasi tecrübenin etkisini sormak isterim?

Nasıl Batı merkezli oryantalist okumalar Doğu'yu, İslam dünyasını bir bütün olarak görme eğilimindeyse bizde de –tersi olarak- Avrupa'yı, handiyse Batı'yı bir bütün gövde gibi görme eğilimi vardır. Oysa her ne kadar paradigmatik olarak yekpare bir dünyadan bahsediyorsak da altta birbirinden bambaşka gerçekliklerin olduğu bir yerdir Batı dünyası. Örnek olarak Viyana'yı merkeze alıp antik dönemden bugüne uzanan kültürel düzenin şematik bir resmini çıkarmaya çalışalım: Avrupa kıtasını Viyana merkezli hem doğu-batı hem de kuzey-güney dolayımda ayırabiliriz. Kuzey-güney ayrımı Roma'nın kuzeyindeki serhat şehrinden hareketle (Viyana=Vindobona) çizilir ki kuzey sık ve yüksek ormanları olan, uzun kışları hayatı zorlayan Barbar Germenlerin dünyasıdır. Doğu-batı ayrımında ise Grekler ve sonrasında gelen Türk dönemi belirleyicidir. Düşünün ki 1912 yılına kadar Doğu Avrupa'nın önemli bir kısmı Türk idaresindeydi. Tabii bu çatı yapılanmayı izah edecek bir durumdur. Burada Avrupa'nın müziği ve sanatının diğer şubelerinde Kelt etkisinin sınırlarını da bu şemadan hareketle işaretleyebiliriz.

Diğer taraftan resme daha yakından baktığınızda durum farklılık arz eder. Siz İtalya ve Fas örneklerini verdiniz. Bu iki ülkeden hareketle söylenebilecek çok şey var: Her ikisinin de hem ait oldukları kültürel havzadan hem de kendi içlerindeki dokudan farklı müzikal yapılara sahip olduklarını görebiliyoruz. Her iki memleket de kuzey-güney boylamında yani memleketin sınırlarının temas ettikleri noktada bir hareket kazanır. Fas'ın güneyinde Berberi; kuzeyinde ise Endülüs ve Endülüs'le birlikte gelenlerin etkisi vardır. Güney, Romalıların Mali ve civarından getirdikleri kölelerin; kuzey ise şehirlileşmiş Arap kültürünün izlerini taşır.

İtalya'da da durum kuzey-güney boylamında farklıdır. Güneyin hem iklimi hem de insanı sıcaktır, müziği ise ritmiktir. Arap hançeresi de fetihlerin bir nişanı gibi müziğin bir parçasıdır. Sözlerinde aliterasyon vardır. Kuzeyin de hem iklimi hem insanı soğuktur, müziğinde de Orta Avrupa etkisiyle yaylılar baskındır ve bu bölge, site devletlerinden yukarıya doğru uzanan irtibatla daha 'Avrupalıdır.'

Siz kendinize nirengi noktası olarak tarihî arka planı aldınız.

Tabi bunlar sanatın tarihî boyutu dikkate alınarak yapılabilecek okumalardır. Bir belgeselde, konu edindiğiniz meseleyi serimler, resmeder, önü-sonu ortaya koyar ve belki bir takım yargılarda bulunarak vakayı kayda düşersiniz. Bizim de belgesellerde kayda düştüğümüz işin bu tarafıdır.

Diğer taraftan sanat dediğimiz elbette determinist ilkelerin alanına mutlak olarak sokulamayacak bir sahadır. Çünkü sanat, içinde yeşerdiği dünya ile irtibatlı olmakla birlikte, doğası gereği aynı zamanda o dünyaya mesafelidir. Sanatçının içine doğduğu dünya ile irtibatına nispetle, sanatçının sanatıyla olan irtibatı çok daha güçlüdür. Kant'a göre yüksek sanat, sanatçının aşkın olanla irtibat sahasında ses bulur. Dolayısıyla sanat kimliğimizin sınırlarını çizen sosyal, politik, etnik vb. yapılardan bağımsız olarak evrenseldir. Bundan dolayı bir Mozart eseri dinlemekteki güçlük, o formu var eden hayatla irtibatımız nispetince kolaylaşır; ancak o müziğin derinliğine girebilmek başka bir nosyonla açıklanabilir.



Gaydasıyla meşhur Kelt müziğinin yurdu İskoçya diye bilinir, oysa bu müziğin sesi Orta Avrupa'ya kadar uzanır. Porto, 2009, "Etno Ritim" belgeseli.

Müzik ve kültür, müzik ve coğrafya, müzik ve gelenek... Belgeselleriniz, Avrupa kıtasında yaşayan farklı milletlerin, halkların hatta ırkların kaderi ve yaşanmışlığının müzik ile olan birlikteliğini ortaya koyma açısından harikulade bir çalışma... Meseleleri ele alırken durduğunuz yer neresidir?

Bilgiyi parçalayan, kaynağını da değiştirdi, muhatabını da... Bilginin kaynağı 'aşkın' olandan doğaya indirildi; muhatabı ise bizzat nesnesine dönüştürüldü. Modernleşme hikayemizde bilginin serencamını sanıyorum böyle özetleyebiliriz.

José Ortega y Gasset "insanın yalnızca tarihi vardır" derken, hâkim Anglo-Sakson düşüncenin gölgesinde, başka bir yaklaşımın itirazını dillendiriyordu. Bugün bizim bulunduğumuz yer Gasset'nin itiraz ettiği yerden dahi çok uzak... Kendi düşünce mirasımızdan temin edebileceğimiz mukavemet ve dönüştürme gücünün uzağındayız.

Belgeselin mottosu şuydu: "Hiçbir şey gibi, müzik de senin hikayenden bağımsız değildir." Bilginin parçalanmasıyla insanın da esas olmaktan çıktığını görürüz. Bugün modern paradigmada kişinin özel hayatı ya da toplumun kültür hayatı gibi tasnifler, hayatın esasını teşkil eder. Modern akıl idealist olmaktan ziyade analitiktir. Tümdengelim değil tümevarım belirleyicidir. İnanç yerine matematiğe yaslanır. 'İbrani-Hıristiyan Medeniyeti' diyen büyüklerimiz bu çerçevede 'hangi Batı' sorusunu da cevaplamaktadır. Peter Sloterdijk "Modern teodise, evrimdir (ilerleme);" yani, "ilerlemeye katkıda bulunan, evrimin gereği olan her şey, doğal olarak meşrulaştırılmış sayılmaktadır" der. Şunu diyebiliriz ki ilerlemeci tarih kurgusunda, insan tarihin bir uğrağına, kendi yalnızlığına bırakılmıştır.

İnsan ile sanat, tarih ile sanat, ortaya çıkan ürünler açısından özdeşleşiyor mu?

İnsandan sadır olan tarihin kendisidir. İnsanın dâhil olmadığı yerde ise yalnızca nesneler dünyasına ait kronolojik bir okuma söz konusu edilebilir. Çünkü tarih insana aittir; insanın tarihi olur, insandan sadır olanın, insani olanın... Tarih, insan ruhu gibi boyutludur, katmanlıdır. Sanatın tarihi insanın da tarihidir.

Müsaadenizle Polonya'dan bir misal vereyim: Biliyorsunuz Yahya Kemal bir süre Polonya'da görevli olarak kalmıştır. Onun "Kar Mûsikîleri" adlı şiirinde şu mısralar geçer:

Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.

Slav kederi... Neden? Bu sorunun bir tek cevabı yok. Bir kere Polonya sisli, çok bulutlu, bol yağmurlu, uzun kışları olan bir coğrafya... Yani melankolik bir ruhun beslenebileceği bir yer. O meşhur sözü hatırlayalım... Polonya'da coğrafyanın kaderi, sanatın da kaderi olmuş. Bundan dolayı Polonya'nın ezgilerinde hüzün vardır.

İkincisi Polonya'nın doğal sınırları yoktur. Sınırlarını çizen bir dağ sırası ya da bir nehirden bahsedemeyiz. Üstelik Polonya düzlük bir bölgedir. Bu durum tarih boyunca Polonya'yı saldırıya açık kılmıştır. Avrupa'da ne vakit bir sorun çıksa, Polonya toprakları taciz edilmiştir. Kudretli Leh İmparatorluğunun akıbetine bakabiliriz. Polonyalılar yüzyıllarca başka milletlerin idaresi altında yaşamak zorunda kalmışlardır. Bundan dolayı Polonya ezgilerinde bir yarım kalmışlığın acısı vardır.

Yine Polonyalılar, Slav ırkındandır ancak onlar Slav kavmi içindeki tek Katolik unsurdur. Katolik kültür onlara köklü bir duyguyla, aşkın olanla bir rabıta imkanı temin etmiş ve böylece Protestan kültürlerin saldırıları söz konusu olduğunda, Polonyalılar asimilasyona karşı millî kimliklerini koruma gücünü bulabilmişlerdir. Katolik itikada bağlılıklarıyla farklı devletlerin idaresinde asırlarca millî kimliklerini koruyabilmişlerdir. Bundan dolayı Polonya'nın ezgilerinde hep dinî bir serzeniş vardır.

Başka veçhelerini de ele almak mümkün tabii ancak coğrafi, askerî, dinî boyut-

larıyla Polonya musikisine dair bunları sıralamayla iktifa edebiliriz.

Benzer başka örnekler var mı? Milletlerin, devletlerin kaderi müziğin de sesini belirliyor sanki...

Avrupa'nın en batısından, Portekiz üzerinden devam edelim. Genel bir malumat adına Portekiz için şu başlıkları zikredebiliriz: Portekiz erken dönem sömürgecilikte İspanya ile birlikte başı çeken bir devlettir. Portekizce ile İspanyolca aynı köktendir ve her iki millet de aynı hikayeye sahiptir ve yine İspanyollarla Portekizliler İber Yarımadasındaki muhtelif kavimlerin bir terkibidir. Portekizliler büyük bir sömürge imparatorluğu kurmuş, büyük suları aşmışlardır, Ümit Burnunu ilk geçenler Portekizlilerdir. Doğudan gelen Türk akınlarına karşı ilk ciddi çözüm önerisini de Portekiz sunmuştur. Onlar da dinin terk edildiği günümüz dünyasında, dinî duyarlılık konusunda tıpkı Polonyalılar gibi hassastırlar.

Sömürgecilikle birlikte gelen büyük zenginlik, küçük bir ülkeye sahipken büyük devletleri idare ettiren siyasi kudret, denizleri aşan ve kıtaları keşfettiren teknolojik üstünlük Portekizlilerin elinden çok erken alınmış ve Portekiz, yükselişe geçen Avrupa medeniyetinin öncülü olabilecekken, en batıdaki bir ülke olarak siyasi merkezin periferisine düşmüştür. Aydınlanma çağını bir Balkan ülkesi gibi uzaktan izlemek durumunda kalmıştır. Çünkü eski zaman kavimlerinin hikayelerindeki gibi tarihte bilinen en büyük felaketlerden biri olan 1755 Lizbon Depremiyle imparatorluğun merkezi yerle bir olmuş ve bugünkü Portekiz hüznünün kaynağı olan travmatik gerileme ansızın kendini göstermiştir. Portekizlilerin bakışıyla "kader bunu onlara çok görmüştür." Kader...

Portekiz geleneksel müziğinin ismi de 'Fado,' yani 'Kader'dir. Adından da anlaşılacağı üzere Portekizliler öncü bir durumdayken, tarih sahnesinden ani geri çekilişlerini anlamlandıramamış, şaşkınlıklarını musikiye, edebiyata ve sanatın diğer şubelerine taşımışlardır. Fado, incinmiş Portekizli ruhunun sesidir.

Fado solistleri çoğunlukla kadınlardır, çünkü Fado acılı yalnızlıklara gömülen Portekiz kadınlarının uzak coğrafyalara gönderilen fakat geri dönmeyen erkeklerine yaktıkları bir ağıttır. Fado, Endülüs dönemiyle İber Yarımadasına kök salan Arap sesinin Portekizce icrasıdır.

İspanya ve Portekiz aynı adada yaşayan, müşterek köklere sahip olan iki devlettir ancak devlet sınırlarıyla kimlikleri ayrıştırılan ve sonra Lizbon'la birlikte özgüveni yıkılan insanlar, yaşanmamış günlerin şarkılarını söylemektedir. O şarkılar bugün Portekiz'in de sınırlarını çizmektedir. Nitekim Eflatun da müziğin sınırıyla, devletin sınırlarını birbiriyle irtibatlandırmıştır. Bizde de öyle değil midir? Türkülerimizin ses bulduğu yerler, bizim gerçek Misak-ı Millîmizin sınırlarıdır.

Belgesellerinizin alt başlığı "Geleneksel Müzik Tarihi." Geleneksel müzik nedir?

"Geleneksel müzik nedir" türü sorular, nesnel verilere itibar ederek kısaca cevaplandırılabilir türdendir ancak geniş anlamlarıyla üzerinde mutlak olarak uzlaşılmış tanımlara sahip değillerdir. Bu türden sualler daha çok aporetik tartışma konularından sayılmaktadır; çünkü cevapları basit gibi görünen bu soruların arkasında çok katmanlı bir meseleler öbeği bulunmaktadır. Gelenek ile modernlik arasında kurulan dikotomi ise meselenin esasını teşkil eder ki burada geçmişimizi ele alırken mevcut rezervlerimiz ve geleceğe ilişkin niyetlerimiz belirleyicidir.

Biz gelenek derken neyi, modern derken neyi anlıyoruz ya da anlamalıyız?

Gelenek ve modernliğin tarihsel boyutunu ele almak, bir başka tartışma sahasına girmeyi gerektirir; ancak hususi olarak şunu ifade etmekle iktifa edebiliriz: Moderniteyle eskiye yani geleneğe dair her şeyin yerinden edildiği yeni bir hayat görüşünün etki alanının sınırsız hâle gelmesi ve bu etki neticesinde hayatın, o hayatın ürettiği sanatın, kısacası her şeyin değişmesini anlayabiliriz.

Değişimin görünen neticeleri zihnî sahamızdan kavramsal dünyamıza uzanan tesiriyle açığa çıkmış ve değişim, kozmolojik kabullerimizden, insanın varoluş hikayesine kadar hemen bütün temel yaklaşımlarımızı sorgulatan bir netice yaratmıştır. Mesela tarihin yakın dönemine kadar ortalama bir insan ömrünün bugünkünden kısa olması ve modern tıbbın 'gelişimi' ile 'uzamış görünen insan ömrü' kadere olan inancı sarsmış ve bu türden gelişmeler bir bilgi alanı (epistemoloji) olarak 'bilim'in mutlak bir itibara sahip olmasını sağlamıştır. Bu noktada bugün dahi 19. yüzyıldaki gibi hâlâ çok parlak bulunan 'değişim/ilerleme' (terakki) kavramları esastır. Değişimin, ilerlemenin yarattığı tesirin devlet ricalindeki karşılığını ve devletin gelenekten koparak hangi ufka baktığını Sadullah Paşanın "On Dokuzuncu Asır" manzumesini okuyarak bile anlayabiliriz.

Gelenek ya da modernlik; sanki her şeyin yeri kavramlara yüklenen anlamla belirleniyor? Bu noktada bizim geleneksel müziğimiz nedir?

Dünya görüşümüz, içinde formunu bulduğu paradigmadan hareketle edindiğimiz bir perspektiftir. Kavramlar ise paradigmanın referans haritasından hareketle mana kazanan remizlerdir.

Diyebiliriz ki değişim (modernite) 'önde olduğu kabul edilen'e yakınlaşma gayretinin 'verim'ine; geçmiş ise (gelenek) terk edilmesi gerektiğine inanılan 'hastalıklı bir kimliğe' işaret eder. Adlandırma, tanımlama hâkim olanın uhdesinde, hâkim zümrenin literatüründe karşılığı olan bir yetkinliktir. Etki eden ile maruz kalan arasındaki ilişkinin seviyesi de önemlidir. Burada kavmî olarak da, siyasi olarak da aynı iklimin insanlarından oluşan Avusturya ve Almanya'dan birinin *de facto* Amerikan toprağı olmasının; diğerinin de *de facto* Amerikan işgalinde olmasının arasında bile İngilizceyle gelen kültürel baskıya direniş farkını gözlemlemek mümkündür.

Dünya sistemi ile ilişkimizin seviyesi, musiki gibi adlandırmadan, formuna kadar her sahadaki etkinlikte kendini hissettiren neticeler doğurur. Bu etkiye maruz kalmanın şiddetince kendimiz olmaktan uzaklaşır yahut mukavemet gösterme gücüne sahip olduğumuz ölçüde bize ait olanla ilişkimizin sıhhatini muhafaza edebilir ya da etki sahibi olduğumuzda dönüştürme gücünü yakalayabiliriz. Dünyadaki bu etkinin bizim açımızdan ne anlama geldiğine dair Balkanlara bakabiliriz. Benim Sırbistan'da Dimitrije Golemovic adlı etnomüzikolog bir profesörden öğrendiğime göre Sırp kelime dağarcığının üçte birini Türkçe

kelimeler oluşturmaktadır.

"Bizim geleneksel müziğimiz nedir?" sorusu için diyebiliriz ki geleneksel müziğimizi yalnızca 'musiki' olarak tesmiye edebilir ve musikimizi, içine her alt başlıktaki türün dâhil olacağı bir çatı olarak ele alabiliriz. Klasik, halk, tekke gibi adlandırmaların hepsi yenidir ve yine tamamen arkeolojisini Fransız İhtilaline (*Aristokratie – Volk.* Alm.) götürebileceğimiz tarihî bir boyuta sahiptir. Geleneksel müzik bir yere ait yaşama biçiminin ürettiği formun kendisidir ve bizim kavram dünyamızda bu türden tasniflerin yeri yoktur.

Aslında bu durum bütün dünya için geçerli olmakla birlikte lokal olarak birtakım farklılıklar da bulunmaktadır. Yine Avusturya'dan örnekle söyleyelim: Burada gelişkin bir halk müziği yoktur; çünkü aristokrasinin her alanda mutlak olarak hüküm sürdüğü yüzyıllar yaşanmıştır. Diğer taraftan Bulgarlarda da tam tersi klasik müzik yoktur; çünkü Bulgar Krallığı çok eski zamanda yıkılmış ve az önce belirtilen sebeplerden dolayı yüksek kültür sonraki zamanlara taşınamamıştır.

Bugün kendilik bilincini sorgulayan biri için peşine düşülecek değer bellidir. O, geçmişimizden bize kalan, hafızamızda bir yerde hâlâ canlı olan ve dikkat ettiğimizde kendini bize açan sanat eseridir. Musikinin sesini izlerken aradığımız kendi sesimizdir. Tıpkı büyük müzik adamı Béla Bartók'un, Mohaç Muharebesinden evvelki Macar topraklarını köy köy gezerek Macar sesini araması gibi...

'Klasik Türk müziği ' ifadesinden ne anlamalıyız?

İnsanın tek boyutlu olarak yükselmesi söz konusu olmadığından, yüksek müziğin olduğu yerde yüksek düşüncenin de olmasının bir zorunluluk olduğunu gözden kaçırmamamız gerekir. Güçlü şiir yazan bir şairin zihnî yetkinlik olarak düşünce boyutunda da güçlü olması beklenir. Yahya Kemal ve İsmet Özel'i ya da Schiller ve Goethe'yi hatırlayalım. Bu durum tabii ki bir müzik adamı için de geçerlidir. Dede Efendi, Itrî ya da Beethoven gibi müzik adamları, ait oldukları düşünce ikliminden uzak ele alınabilir mi?

Hiç kuşku yok ki köklü siyasi yapılar yüksek müziğin, edebiyatın ve diğer sanat alanlarının yeşermesine imkan

Japon Zen müziği, Çin'den Japonya'ya uzanan bir hikâyeye sahiptir. Rüzgara benzetilen sesiyle bilgeliğin müziğidir. Tokyo, 2017, Dünya Müzik Gelenekleri belgeseli.



Estampa de Calimaya, geleneksel Meksika müziği olan Mariachi'yi otantik formuyla icra eden bir gruptur. Meksika, 2016, Dünya Müzik Gelenekleri belgeseli.



Fado, melankolisi ağır bir müziktir. Arap müziğinin de etkileri görülen Fado'da çoğunlukla coğrafi keşifler için sonu bilinmez yolculuklara çıkan ve geri dönemeyen gemiciler yâd edilir. Coimbra, 2009, Etno Ritim belgeseli.



sahiptirler. Bu noktada Rus milletinin sahip olduğu yüksek sanat eserleri ve yakaladıkları özgüven arasındaki ilişkiyle eski Slav dillerindeki karşılığı 'kenar,' 'köşe' anlamlarına gelen Ukraynalıların Rus klasiklerine referans vermeksizin kendi kültürel durumlarını belirleyememelerine dikkat edebiliriz. Klasik eserlere olan mesafenin yakınlığı Rusların daha şehirli olmalarına imkan sağlamış; uzaklığı ise Ukraynalıların daima taşralı kalmasına sebep olmuştur.

Söz konusu biz olduğumuzda da durum benzerlik gösterir. Küçük Asya denilen yerde, hem Grek hem Pers hem de erken dönem köklü kültürel ve siyasi yapıların üstünde bir kimlik inşa etmenin ve bunu yükseltmenin ehemmiyetini zikrettiğiniz yargıda da görebilmekteyiz.

Böyle bir sahanın Türkçe, Türk sanatı, Türk yaşama biçimi ile vatanlaşması insanlık tarihi içinde mucizevi ehemmiyeti haizdir ve burada yakalanan çok yüksek bir seviyedir. Ancak dikkat etmemiz gereken, sanat dolayımda da konuşsak bir şekilde irtibat kurmak durumunda kalacağımız Türklüğün ne olduğu meselesidir. Diyebiliriz ki Türklük transfer edilenden daha çok dönüştürülen, form verilen, eklemlenen yahut restore edilen bütünün adıdır. Yani Türklük burada, bu topraklarda hakiki sesini bulmuştur ve daha çok buraya aittir. Nitekim türkülerimizin köklerini de beylikler döneminin biraz öncesine kadar geriye götürebiliyoruz.

Bizde 'klasik Türk müziği' gibi adlandırmalar Osmanlı'nın son yüzyılına ama daha çok erken dönem Cumhuriyete müstenittir. Cumhuriyetin ilk yıllarında bir yandan yeni bir hayat yükseltilirken diğer yandan geçmişe dair bir savunma yapılması zorunluluğu doğmuştur. Cumhuriyet kendini savunmuştur; çünkü Nevyunanilik, eski Anadolu medeniyetleri, Akdeniz havzacılığı gibi arayışlar, içeriden de karşılık buluyor ve Türk kimliği yıpratılıyordu; Türk müziği ise etnosantrik yaklaşımlarla Bizans ve biraz da İran müziğinin bir varyasyonu gibi takdim ediliyordu.

Millet yapılanması tıpkı düşünce gibi piramidyen bir yapıdadır ve hiyerarşik bir kurguya sahiptir. Her millet yapılanması bir zihnî hazırlığın, bir dinî referansın, bir ortak duygu havzasının mevcudiyetine delalet etmektedir. Dolayısıyla her millet aynı zamanda mensuplarının ufkuyla ilişkilidir. Diğer bir deyişle mensuplarının duasının bir neticesidir. Milletlerin sesi olan diller de böyle değil midir? Latincenin büyük külliyatına rağmen konuşulan bir dil olmaktan çıkışının, o dil ile yükseltilen yaşama formunun artık geride kalmasıyla bir ilgisi vardır. Nitekim modern düşüncenin babası sayılan Descartes, Latinceden Fransızcaya geçerken yeni bir ufka, dünya görüşüne de işaret etmiştir.

Bugün Avrupa aydınlanma kültürünü yansıtan bir modernizmden bahsedebiliyor muyuz?

Hayır çünkü bugün gelinen nokta itibariyle modernitenin de kıvamını değiştirdiği yeni bir dönemi yaşıyoruz. Yaşanan döneme Amerikan tipi modernizm ya da postmodernizm deniliyor.

Avrupa tipi modernizm, üretim biçiminden sosyal yapılanmasına kadar farklılık göstermekte ve gelenekle olan mesafenin Amerikan kültür hayatına göre daha yakın olmasından ötürü sanatla olan ilişkide de daha sahici bir nitelik yakalanabilmektedir. İçeriden bakıldığında dünyayı etkisi altında tutan Batı medeniyetinin hiyerarşik konumlanmasını böyle serimleyebiliriz.

Avrupa ve Amerikan etkinliğinin derecesini teşhis etmemiz elbette önemlidir; ancak Batı medeniyetine ait bu fotoğrafın bizi ilgilendiren tarafı, etkisinin farkında olmamız ve mukavemet imkanlarını tespit etmemizdir. Bugün Hacı Arif Beyden, Şevki Beyden, Dede Efendiden, Hacı Faik Beyden ya da Zekai Dededen bir eser dinlemek için hususi bir zihnî donanıma ve günün rüzgarından uzakta olgunlaşmış bir zevk-i selime ihtiyaç duymaktayız. Her ne kadar yüksek sanat bütün dönemlerde seçkinci olsa da günümüzde sanatla aramıza kapatılması zor bir mesafe girmiş gibidir. Artık bu sanatı, musikiyi besleyen bir hayatımız yok. Yörük semailer yok, kârlar yok... Ancak hayat, bir karşıtlık üzerine kurgulanmıştır. Sanatı besleyen diyalektik de, ruhu besleyen kaynak da oradadır. Yapılması gereken, içinde bulunduğumuz modern kuşatmada güzellikte ısrar etmek, zevk-i selim edinmektir. Zevk-i selim edinmek Türkleşmek manasındadır ve tekkeler de bu zevk-i selimin aşılandığı, Türk hayatının beslendiği ocaklardır.

Sizin bir de Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı için hazırladığınız "Kırım Sürgünü Sözlü Tarih Çalışması" var. Kırım sürgününün örtülmüş birçok gerçeği, yaşayanların dilinden gün yüzüne çıkmış. Yaşananlar çok acı da olsa hakikatin hatırını celbetmişsiniz bu çalışmanızla. Kırım sürgünü çalışması hakkında ne söylenebilir?

Türkiye Cumhuriyetinin manasını en iyi, can emniyetini kaybedip Türk devletine sığınanlar bilir. Ya da biz bunun böyle olmasını umarız; çünkü etrafımız yangın yeri ve Müslüman dünya paradigmatik olarak çözülmüş bir hâldedir. Bugün Müslüman coğrafyada değişen şartlara ayarlanmamış kimlik tanımları artık kitleleri bir arada tutmaktan yoksun görünmektedir.

Düşüncenin, sanatın uzağında, siyasetin pratik yanıyla ele alınan bu meselelere üretilen çözümler artık sadra şifa değildir. Çok canlı olan ve aidiyeti sorgulayan "hangi İslam," "hangi mezhep" ya da "hangi vatan" gibi sualler giderek yorgunluk hissiyle tıkanmalar yaratmaktadır.

Düşünelim ki bir dünyanın insanları mütemadiyen 'Haçlı saldırılarına' maruz kalındığını söylese de yalnızca birbirleriyle savaşmaktadır. İşte Türkiye, can emniyetinin ve zihnî sıhhatin kaybolduğu böyle bir dünyada felaketten kaçıp sığınılacak yegane memleket durumundadır. Ancak Türkiye yalnızca can emniyetinin temin edildiği bir yer değil, bundan fazlasıdır.

Çevremizde olup bitenlerle Türkiye'nin hakikati, birbiriyle dolaysız olarak irtibatlıdır. Bizim açımızdan ne Bosna'da ne Suriye'de ne de Kırım'da olup bitenlerin müstakil sebepleri vardır. Hiç şüphesiz, hepsinin birbiriyle irtibatı 'seferberliğin' yenilgiyle sonuçlanmasıdır. İngiliz General Allenby Filistin'e girdiğinde, müttefikimiz olan Avusturya'ya kutlamalar yaptıran 'birliktelik' bunun izahıdır. Bugün Batı ile gerilen ilişkilerimizde yeniden açığa çıktığı gibi, o gün de Allenby için mesele ne Selahaddin-i Eyyubî'nin etnik kökeni ne de Filistin'deki yerleşimcilerdir.

'Seferberlik' yok olmaktan kurtulma çabası; İstiklal Harbi ise yakılmış bir dünyada yeni bir varlık alanı inşa etmenin adıydı. Türkiye eminlik, selamet ve



Sicilya'da ve İtalya ile İber Yarımadasının güneyinde vurmalı enstrümanların ağırlıkta olduğu görülür.
İtalya, 2009, "Etno Ritim" belgeseli.

sönmeyen son ocaktı.

Son ocak vurgusu son derece önemli! Bilhassa bugünlerde…

Evet, işte bu hakikatten hareketle diyebiliriz ki Suriye ya da Irak'tan, Balkanlar'dan, Kafkasya'dan, Kırım'dan gelenlerin meselesini bir bütün olarak görmekte fayda vardır. Elbette her unsurun kendi 'acı'sını merkeze alarak okuma yapması bir yere kadar anlaşılabilir bir durumdur; ancak diğer taraftan insanın güçlü bir duyguyla geçmişine yaslanması ve bu irtibatla geleceğini de Türkiye'de aramasının üzerine düşünmemiz gerekir. Kökle irtibat mı, geleceğe ilişkin niyet mi esastır? Verili durum mu muhafaza edilmeli; dâhil olunabilen bir ideal mi beslenmelidir?

Kimlikler beşerî münasebetlerden din ile ilişkiye; üretim biçiminden kültürel verimliliğe kadar her şeyi etkileyen merkezî referans kaynağıdır. Böylesi bir işleve sahip olduğundan kitleleri yönlendirme noktasında da zamanımızın en güçlü manipülasyon aracıdır.

Bizler maalesef millet olarak kardeşlik diskuruna sığınıp palyatif çözümler üretmenin kafi miktarda verimsiz tecrübelerine sahibiz. Bundan dolayı tekrardan kaçınmak için geçmişimizde olanları unutmadan ve oradan temin edeceğimiz asabiye ile Türkiye idealine katkının imkanlarını aramalıyız.

"Kırım Sürgünü. Sözlü Tarih Çalışması" isimli belgeselimiz de bu arayışla hazırlanmıştır. Bu aynı zamanda devletimizin ufkuyla, vizyonuyla ilgili bir çalışmadır. Biz devlet adına 18 Mayıs 1944'te yaşanan Kırım Sürgününün hayatta olan tanıklarıyla konuştuk, hatırladıklarını kaydettik, coğrafyamızın, Türkiye'nin kaderine bir şerh düşmek istedik.

Sizce, toplum olarak belgeselcilik alanındaki eksikliklerimiz nelerdir? Tarihsel akışımız içinde sizlerin muhakkak belgeselinin yapılması gerekir, dediğiniz hangi olaylar vardır?

Muhakkak belgeselinin yapılması gereken hiçbir şey yoktur. Bir bilgi edinme alanı olarak bunun zararlarından dahi bahsedebiliriz; sözün, gözün gerisine düşmesi bir sorun kabul edilmelidir.

Diğer taraftan 'hilkatte kusur yoktur' düsturunca bazı hassasiyetleri de dikkate alarak belki yapılmasının faydalı olabileceğini düşündüğüm iki projeyi sayabilirim: Biri Türk düşüncesinin; diğeri de musikisinin tarihini çekmek.

Viyana'da yaşadığınız sürece felsefeyle yoğun şekilde iştigal ettiğinizi biliyorum. Size son olarak ve kısaca felsefe ve müzik mukayesesini ya da ilişkisini sorsam…

Nietzsche müzik için "Değişimin en hızlı fark edileceği alandır" der çünkü ses, hareketten sadır olur, değişim hareket ile gelir ve değişen de hayatın kendisidir. Diyebiliriz ki bir yanıyla felsefe bu bütünü görmek; müzik ise bu bütünü hissetmektir.

Felsefe gibi müzik de ya da müzik gibi felsefe de insan zihninin, kalbinin sınırındaki etkinliklerdir. Diğer taraftan insanın aklı gibi kalbi de coğrafyayla, tarihle, içine doğduğu cemiyet hayatıyla kuşatılmıştır.

Vakti gelmeyen şey düşünülemez, hissedilemez. Felsefede verili olandan, sanatta ise eksiklikten hareket esastır. Verili olan öncesiyle, eksiklik ise mana arayışıyla irtibatlıdır. Düşünce diyalektik bir devinim, sanat ise aşkın olanla irtibat kurmadır.

Tarafsız olmak, felsefi bakımdan imkansızdır çünkü her insan bir zaviye, bir perspektiftir. Bütün tezler, ideolojiler var olmanın manasına verilen cevaplardır. Bu noktada felsefe 'niçin' sorusunun peşindedir; sanat ise sorulardan da, cevaplardan da beridir. Felsefe olanı dikkate alır, sanat ise olmayanı…

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



CAZ MÜZİĞİ

Kısa bir bakış

HASAN NİYAZİ TURA

John Coltrane, 1966 Detroit performansı.

CAZ (jazz) bir müzik türünü değil, birçok müzik türünden oluşan geniş bir aileyi ifade eder. Ailenin üyeleri ortak özellikler taşısa da hiçbiri tek başına cazı temsil etmez. Türün gelmiş geçmiş en ünlü sanatçılarından Duke Ellington (1899-1974) cazı, kökleri Siyahi Amerika, Afrika ve Avrupa geleneklerine dayanan sağlam bir gövdeye eklemlenen, birbirinden farklı binlerce tarzı temsil eden dallarıyla kocaman bir ağaca benzetir. Bu ağacın köklerinde ise insanlık tarihinin yüz karası köle ticaretiyle 17. yüzyıldan itibaren yurtlarından koparılıp Amerika'ya getirilen Afrikalı insanların duygularını ifade ettikleri müzikleri yatmaktadır.

Ortaya çıkışından beri caza dair sayısız görüş ileri sürülmüştür. Örneğin, 1924 yılında *New York Times* gazetesi, caz için 'uğultu içinde el çırpıp davul döven yabani insanlara dönüş' şeklinde yakıştırmalar yaparken, 1987 yılında ABD Kongresi cazın 'bireysel ifadenin harika bir örneği' ve 'nadir ve kıymetli bir Amerikan millî hazinesi' olduğunu tasdik eden önergeyi kabul etmiştir. Şüphesiz ki benzeri keskin dönüşlere Batı medeniyetinde çok rastlanıyor; ama böylesi bir 'yabani'likten 'millî hazine' olmaya giden süreç incelenmeye değer...

Cazın öncülü sayılabilecek *ragtime* tarzı 19. yüzyılın son 10 yılında ortaya çıkmış ve başta Scott Joplin olmak üzere çok sayıda müzisyen bu tarzda çeşitli parçalar bestelemiştir. Mamafih çarpıcı, doğaçlamaya dayanan, hızlı ve ters ritmik ezgi yapısıyla gürültülü ve eğlenceli bir dans müziği olarak *jazz* (hatta *jass*) ismiyle 1910'ların sonunda ortaya çıkıp çabucak ABD'de yayılmışsa da, türün ilk kez kim tarafından nerede icra edildiği tam olarak bilinmemektedir. Fakat tarihçiler bu belirsizliğe karşın, New Orleans'ı cazın beşiği sayarlar. Bu varsayımda ilk caz müzisyenlerinin adı geçen şehirde etkinlik göstermesi kadar, New Orleans Belediyesinin 1817 yılında siyahi kölelere şehrin bir açık alanında serbestçe müzik yapma hakkı vermesinin de yeri vardır.

1920'lerden hemen önceki yılların teknolojik şartlarında 78 devirli taş plaklara yapılan kayıtlar her ne kadar süre olarak kısıtlı kalsa da, cazın hem ABD içinde, hem de I. Dünya Savaşı sonrasında bütün dünyada artan popülaritesinin cazibesiyle birleşerek Avrupa ve Latin Amerika'da yayılmasına imkan vermiştir. Ün kazanan parçaların notalarının yayınlanmasıyla daha geniş dinleyici kitlesine ulaşan caz, kültür sanat çevrelerinde savaş sonrası rahatlayan Batı toplumunun ihtiyaç duyduğu yeniliğin ilham kaynağı olurken, kimi

Miles Davis, trompet.



Louis Armstrong, trompet.



Dizzy Gillespie, trompet-trambolin.



Charles Mingus, kontrbas.



çevrelerde de 'uygunsuz ve ahlak dışı' olmakla itham edilmiştir. Yine de müzisyenler, doğaçlama yeteneklerini cömertçe sergilerken, bir yandan da bu sergilemeyi yeterli görmeyip izleyicinin dikkatini çekecek eğlendirici hareketler de eklemeleriyle, başta New York ve Chicago gibi şehirlerde olmak üzere, dönemin 'Caz Çağı' olarak anılmasına yol açacak ve edebiyat, resim ve klasik müziği etkisi altına alacak bir ortam oluşturmuşlardır.

1930'lara gelindiğinde önce caz orkestraları değişime uğramış ve *big band* denilen, trompet, trombon ve saksafonların görünür olduğu daha dengeli topluluklar ön plana çıkmıştır. Özellikle siyahi kilise müziğinden hareketle, solo çalgıların doğaçlama hüner gösterilerine cevaben hep beraber notaya bağlı olarak çalınan nakaratların verdiği coşkulu yeni kurgu, caza hız ve zarafet katmıştır. 1935 yılında Kaliforniya'da verdiği bir konserdeki performansıyla *swing* dönemini başlattığı düşünülen ve sade görüntüsüyle toplumun her kesiminden saygı gören Benny Goodman, böylece önceleri uygunsuz çevrelere yakıştırılan cazı, radyolar vasıtasıyla orta sınıfa ve dolayısıyla sıradan Amerikalı'ya ulaştırıp, adeta evcilleştirmiştir. Bu dönemde Fletcher Henderson, Duke Ellington, Ella Fitzgerald gibi siyahi müzisyenler sahnelerde yer almaya başlamışlardır. Ancak Benny Goodman gibi beyaz müzisyenlerle birlikte sahne almış olsalar da, süregelen ırkçılık yüzünden dışlanmaya devam edilmişler ve asla beyazlar kadar para kazanamamışlardır.

*Big band*ler 1930'lar ve 40'lar boyunca birçok müzisyene sabit bir iş ve profesyonel eğitim sağlarken, aynı yıllarda daha ufak gruplar da ayrıca yaygınlaşmıştı. New York'ta Swing Sokağı olarak tanınan 52. Sokak, birbirine yürüme mesafesinde bulunan gece kulüpleriyle en büyük caz müzisyenlerinin bir araya gelmesini sağlamış ve 1950'lere kadar bu ününü korumuştu.

II. Dünya Savaşı boyunca cazın ivmesi yavaşlayıp gelenekselleşme yoluna girdi. Kimi sanatçılar New Orleans ve Dixieland gibi en eski kaynakları yeniden canlandırmayı tercih ederken New York'un siyahi gettosu Harlem'in genç kuşak müzisyenleri de yeni bir akımın temellerini, bilmeden de olsa atıyordu. Küçük gece kulüplerinde ve evlerinde *jam session* denilen, fikirlerin serbestçe geliştirildiği bir nevi meşk ile yeni ritmik, melodik ve armonik buluşları birlikte keşfeden 'ilerici' caz müzisyenlerinin arasında Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Parker gibi çok ünlü isimler yer alıyordu.

*Big band*lere duyulan heves II. Dünya Savaşının ardından sönerek, savaş sonrası kuşağın dans edip müzik dinleme tercihlerini başka türlere yöneltti. Bugün *R&B* olarak bilinen *rhythm & blues* bu yıllarda ortaya çıktı. Kariyerine caz ile başlayan Nat King Cole, Sarah Vaughan, Frank Sinatra gibi müzisyenler de, caza göre daha yalın ve kolay anlaşılabilir olduğundan geniş kitlelere ulaşan hafif müzik türlerinde yıldızlarını parlattılar. *Big band*lerin yıldızının sönüp gerilediği bu dönemde, aslında Charlie Parker'ın *big band* topluluğunun bir üyesi olarak müziğe başlayan Miles Davis, "Birth of the Cool" adlı albümüyle ses getiren bir çıkış yaparak *cool* tarzını caza kazandırdı.

1950'ler ve 60'lar boyunca kimi sanatçıların geniş çevrelere kolaylıkla ulaşabilmesi müziğin kendisinde büyük kaymalara yol açtı. Adeta caz içinde izleyicisinden kaçan türler gelişti. Bir yandan eski gelenekler

Duke Ellington, piyano.



Ella Fitzgerald, vokal.



korunmak istenirken, diğer yandan daha soyut ve zor anlaşılır tarzlar geliştirilmeye çalışıldı. İşte tam olarak bu iki karşıt türün arasında kalan, oturmuş ve kalıplaşmış tarzda çalışan müzisyenler de 'Anaakım (*Mainstream*) Caz'ı oluşturdu.

Amerika'nın çok çalkantılı geçirdiği 1960'larda, baş döndürücü toplumsal değişimler ve kuşaktan kuşağa beğenilerin taban tabana zıtlaşması sonucunda 'serbest caz' ve 'füzyon' (*fusion*) gibi yepyeni tarzlar ortaya çıktı. Serbest caz, kendinden önceki tarzların kısıtlayıcı boyunduruğuna karşı gelme iddiasıyla melodilerde uyumu hiçe sayarken, Miles Davis tıpkı 1950'lerin sonunda insanları *coola* özendirdiği gibi bu kez de dışarıdan pek çok unsurun cazla aynı potada eritildiği *fusion* tarzının yolunu Herbie Hencock gibi genç müzisyenlerle birlikte yapıyordu.

20. yüzyılın sonlarında, caz müziği sırasıyla *rock*, *disco* ve pop türlerine teslim ettiği geniş kitlelere değil küçük zümrelere yönelik muhtelif tarzlarda yoluna devam ederken, bir yandan da New Orleanslı trompetçi, besteci ve eğitimci Wynton Marsalis başta olmak üzere cazın halka yeniden sevdirilip yaygınlaştırılması için çalışmalarını sürdürüyordu.

Duke Ellington'ın yukarıda bahsettiğimiz 'sağlam köklü, binlerce dallı' caz ağacının bir yaprağı olarak ülkemizde bu türde yapılan çalışmalardan bahsetmek yerinde olacaktır. Bir iddiaya göre ülkemize Cumhuriyetin ilanından hemen sonraki yıllarda ilginç bir şekilde Avrupa üzerinden dolaylı olarak gelen caza karşı esas ilgi, II. Dünya Savaşının ardından toplumda uyanan Amerikan hayranlığından kaynaklanır. Başta Erdem Buri, Cüneyt Sermet, Sermet'in yönlendirdiği Arif Mardin olmak üzere, İlham Gencer, Ayten Alpman, Neşet Ruacan, Erol Pekcan, Önder Focan vb. müzisyenler ülkemizde çok geniş, çok geniş kitlelere ulaşamamış ama nitelik olarak da küçümsenmeyecek çalışmalar gerçekleştirdiler. Günümüzdeyse 'Anaakım' tarzındaki, fazla yenilik iddiası taşımayan, sade ve kolay dinlenen müziğiyle kitlelere daha çok ulaşmakta başarılı olan Kerem Görsev; daha az bilinmekle beraber uzun yıllar sürdürdüğü "Avant-Garde" ve "Deneysel" tarzdaki çalışmalarıyla çok kaliteli ürünler ortaya koyan ve caz ile daha derinlemesine ilgili bir kitlede karşılığını bulan Aydın Esen en önemli isimler arasındadır. Z

KAYNAKÇA

¶ "1930s and 1940s Jazz Small Groups." www.swingmusic.net içinde.
¶ "Jazz." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. c. 12. 2. bs. Oxford University Press, 2001, s. 903-923.
¶ "Jazz Timeline." www.jazzinamerica.org içinde.
¶ Cüneyt Sermet. *Cazın İçinden*. İstanbul: Pan Yayınları, 1990.

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



ROCK MÜZİK TARİHİ

SEVAN AMİROĞLU

Jimmy Page, Led Zeppelin grubu gitaristi.

Bir ragtime afişi.



YÜZYILIN BAŞINDA GENEL PANORAMA

20. yüzyılda müzikte büyük ve köklü değişimler gerçekleşmiştir. Sesin kaydedilmesi ve geniş kitlelere arz edilebilmesi bu değişimlerin en önemlilerinden biridir. Unutmamak gerekir ki başlangıcından itibaren dinleme eylemi, en az bir icracı ve dinleyici varlığını zorunlu kıldığı için doğası itibarı ile sosyal bir eylemdir. Kayıt teknolojisi ise dinleme eylemiyle ortaya çıkan ilişkinin aynı mekanda kurulması zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Bu teknoloji, kitle müziği tarihinde merkezî bir role sahiptir.[1]

Elbette yüzyılın başında hem sosyolojik hem teknolojik koşullar bugününkünden oldukça farklıydı. Edison'un patentlediği fonograf yüzyılın başlarında kullanıma girdi. Onun kaydettiği müziklerin yaygın adı 'konserve müzik' (*canned music*) idi. Bu terim ise üzerine kayıt yapılan silindir formlu malzemeden yola çıkılarak oluşturulmuştu. Bundan önce evde müzik dinlemek, birinin piyano çalması durumunda mümkündü ve yüzyılın başında bu müzik yaşlılar içindi. 1930'lu yıllarda gramofon, 1950'li yıllarda manyetik bant kullanıma sunuldu. Teknolojinin gelişimi dinleyicinin de yeni siyasetler üretebilmesini sağladı. Öyle ki bugün kulaklığınızı takıp arka plandaki dünyayı tamamen susturabilirsiniz.

DANS, KİTLE MÜZİĞİ, RAGTIME

Kitle müziği, yani popüler müzik tanımı genel bir şemsiyedir ve bu şemsiyenin altına herhangi bir müzik türünü sokabiliriz; bu kavram, içinde birçok alt türü ve yönelimi barındırır; herhangi bir ticari müzik türü bu ana kavram başlığı altına sokulabilir. Örneğin askerî müzik, dinsel müzik, çocuk şarkıları, *rock*, halk müziği gibi müzikler, popüler müziğin düzenli olarak beslendiği çeşitli kaynaklardır; ancak bu kaynakların popüler müzik başlığı altında incelenebilmesi için format gereği yeniden düzenlenerek ticari amaçla üretilmiş ve kitlelerin tüketimine sunulmuş olması gerekmektedir. Yeniden düzenleme işlemi bir tür standardizasyon, ayrıştırma ve kitle tüketimine hazır hâle getirmedir.

20. yüzyılın başlangıcında bugünkü popüler müziğin ilk hâli diyebileceğimiz *ragtime* ortaya çıktı. Daha önceki dönemde müzik, ismini dansın kendisinden almaktaydı. Örneğin vals, *minuet, ragtime* vb. türler, tekrar eden sabit motifler ve ritmik yapı sayesinde dans müziği olarak da hizmet veriyordu. Yüzyılın başında gençliği erotizme davet eden ve toplumsal bir değişim talep eden *ragtime*, önceleri 'zırzopluk' olarak görüldü ve müzik olarak dahi addedilmedi; ancak zamanla müzik tarihindeki yerini aldı; tıpkı bugünkü *rock* müzik gibi zamanla eskidi, yaşlıların müziği oldu; yerini caz ile *rock'n roll*a, 1960'larda ise *rock* müziğe bıraktı.

Bu yüzyılın başlangıcından itibaren dans, toplumsal hayatın önemli bir parçasıdır. Bir önceki yüzyılın dansı olan vals ve benzerleri yine yaşlılara özgü bir aktivite olarak gençlerin dansı olmaktan çok uzaktı. Yeni danslar doğrudan bir erotizm göndermesi yapabiliyordu. Kaydedilmiş müzik, bu dansların evde çalışılıp kamusal alanda icrasına da imkan tanıdı. Dans salonları gündelik hayatta yerini aldı, dansa eşlik eden yeni şarkılar da genelde fazla çeşitlilik göstermiyordu. Müzisyenler bu dans salonlarında aynı şekilde tekrar eden motifler içeren kırsal ezgiler ile Afrika müziğinin canlı ritimlerini birleştiren yeni popüler ezgiler icra ediyorlardı. Repertuvar pek geniş değildi, art arda üç saat boyunca aynı eser icra edilebilirdi. Müzik endüstrisi, ki temelleri yine 1900'lerin başında atılmıştır, 1950'lere kadar popüler müzik olarak neredeyse tamamen dans müziği üretmiştir. Yüzyılın başında dans salonlarına ancak ebeveynleri ile gidebilen gençler 1950'lerde partnerleri ile gitmeye başladılar.

Bir rock'n roll konseri.



CAZ VE BLUES

Ragtime 1920'lerde yeni sentezlerle yerini caz ve *blues* müziğine bıraktı. Bu müziklerde de dans ön plandaydı; özellikle *blues*ta, partnerlerin yakınlığı ön plandaydı. 1930'ların ortalarından itibaren dans orkestralarının yerini, hareketli parçalar çalan ve dans edenlerin onlara uyması gerektiğini düşünen *swing* orkestraları aldı. *Teenager* tanımı bu yıllarda ortaya çıktı; orkestralarda yakışıklı lider geleneği bu yıllarda başladı. Yepyeni danslar icat edildi. *Rock'n roll* müziğinin temeli olacak ritimler ortaya çıkmaya başladı. Artık genç nesli zaptetmek için dans salonlarına polis çağrılıyordu. Hızlı *swing* müziğine eşlik eden danslar o denli garipleşti ki bu müziğin dinlenmek için olduğu, dans edenlere göre olmadığı konuşulmaya başlandı. 1940'lı yıllarda orkestraların repertuvarı 200 şarkıyı geçmişti. *Swing*in sunduğu bir diğer yenilik de beyazları ve siyahileri orkestralarda bir araya getirmesiydi. Bu orkestraların çaldığı doğaçlama bölümler bir soruna yol açtı; plak üzerine yapılan kayıtların solo bölümleri doğaçlama olduğundan ve her canlı performans bir diğerinden farklı olduğundan ezberlediği şeyi duymak isteyen dinleyici hayal kırıklığına uğruyordu. Böylece 20 tane plağı haznesinde barındırabilen *jukebox*, kafelerde yerini aldı; radyo popülerlik kazandı. Geniş orkestralar azaldı, müzisyenler yavaş yavaş işlerini kaybettiler. 1950'lerde orkestraların mottosu 'İkinci kez aynen çalamayacağın şeyi çalma' oldu.

ROCK'N ROLL

1950'lerde ortaya çıkan bir diğer yeni yönelim, sanatçı isimlerinin kayıtların üzerinde yer almasıdır. Yakışıklı ve sesi eğitimli sanatçılar bu döneme damgasını vurmuştur. Frank Sinatra, adı plak üzerine basılan ilk sanatçılar arasında yer alır. *Rock* müziğin kaynağı olarak gösterilen *rock'n roll* bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu müziğin diğer kaynakları arasında *blues*, folk ve *country* türleri de yer alır. *Rock'n roll* orkestralarında yer alan müzisyenler çoğunlukla 1940'ların sonuna doğru dağılan *swing* orkestralarındaki müzisyenlerdir. Özetlemek gerekirse *rock* müzik tek başına bir müzik türü değildir. Tıpkı *ragtime* nasıl *cakewalk*, folk ezgileri, piyano repertuvarı gibi o dönemin popüler müziklerinin belli oranlarda sentezlenmesi ile ortaya çıkmışsa aynı durum *rock* müzik için de geçerlidir. *Rock* müzik, 1950 yılında dolaşımda olan müziklerin çeşitli şekillerde sentezlenmesinden doğmuştur. Popüler müziğin genç kitleyi hedefleyen, *rock'n roll* müziğinin yerini alan ve o dönemde topluma değişim çağrısında bulunmayı üstlenmiş dalıdır.

Rock müzik değişim çağrısını o denli şiddetle dile getirmiştir ki kültür endüstrisinin şablonlarını dahi değişmeye zorlamıştır. Sosyal teori eleştirmenleri, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında kalabalık kitlelerin belirmesiyle ilk başta 'izler kitle' terimini kullandılar. Şehirlerin büyümesi ile artan kalabalık genelde göçler ile büyüyordu ve izleyerek öğreniyordu. Yüzyılın ortalarına dek bu kalabalığın filmlerde ve radyolarda (daha sonra televizyonlarda) yer alan görüntü ve mesajlardan doğrudan etkilenen akılsız ve pasif bir yığın olduğu düşünüldü; izler kitle manipüle edilebilir bir pazar olarak kurgulandı. Ancak 1960'lardan itibaren sonraki Amerikan medya sosyolojisinde yapılan alt kültür analizleri tüketicilerin ilgisinin değişimi üzerine yoğunlaştı ve izler kitlenin aktif rolü vurgulanmaya başladı. Bunda *rock* müzik ve oluşturduğu kültürün etkisi büyüktür. 1970'lerde popüler müziğin merkezi hâline geldikçe *hard rock, heavy metal* ve *punk* gibi yeni türler, kitle müziğinin gençleri hedefleyen koluna dönüştü. Bugün *rock* müzikten türeyen türler dahi eskide kalmıştır.

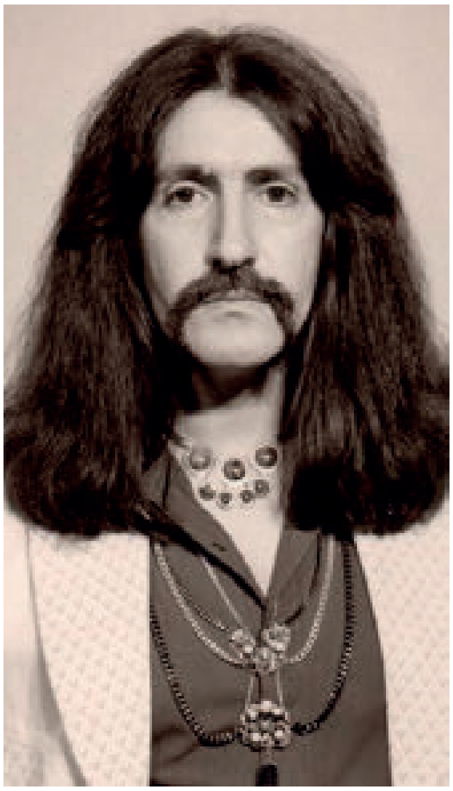
ETİMOLOJİ

Rock müzik ismi tahmin edeceğiniz üzere kaya veya taşla pek ilgili değil... Etimolojik açıdan *rock* kelimesi başlangıçtaki hâliyle öncelikle *blues* müziğindeki dansa gönderme yapar. Bu kelime ilk kez Trixie Smith'in vokali ile 1922 yılında kaydedilen "My Man Rocks Me" adlı şarkıda yer almıştır. *Rock'n roll* müziği ile birlikte kelime ritmi hızlı bir dans müziğini ifade etmeye başlamıştır. *Rock*, 1960'lardan itibaren *country*, *blues*, *rock'n roll* ve birçok yerel müziğin sentezi ile oluşan ve genç kitleyi hedefleyen müziklerin genel adıdır.

TÜRKİYE'DE ROCK MÜZİK

Rock müziğin Türkiye'de nasıl bir yol izlediğini ve sentezleme işleminin nasıl gerçekleştiğini açıklayabilmek için önce birkaç terime ihtiyacımız var. Evvela küreselleşme ve yerelleşme kavramları üzerinde çok kısaca duralım. Küreselleşme dünyanın tek tip tüketici kültürü egemenliğine girmesi, hükümetlerin kendi vatandaşlarının hakları konusunda sınırlar ötesi şirketlerin lehine anlaşmalar imzalaması, uluslararası ticaret yapabilme adına halkın refahının azalmasıdır. Küreselleşme tanım anlamı ile bir tür yerinden edilen yerelleşmedir (*de-localization*), yerelde köklenmiş ve yönetilmekte olan bütün aktivitelerin küresel aktörlerin yönetimine geçmesi anlamına gelir. Yerelleşme ise küresel trendin ser-

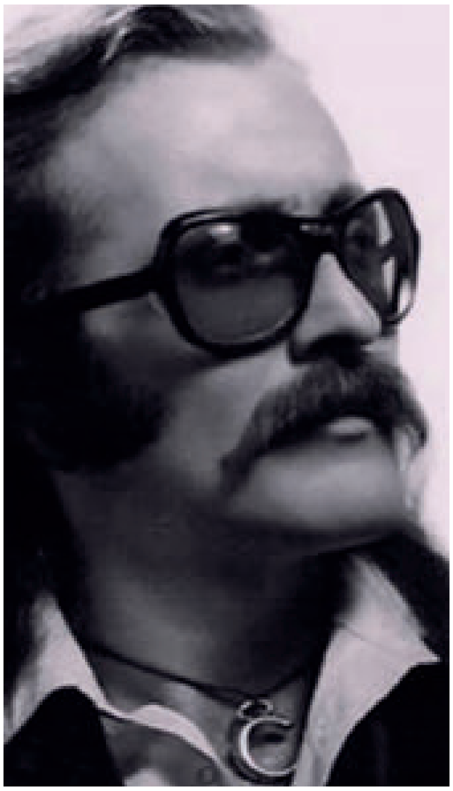
Barış Manço.



Erkin Koray.



Cem Karaca.



best dolaşımının bölge çıkarları lehine engellenmesidir. Küreselleşme kavramı değişim ve sosyal dönüşümü vurgularken yerelleşme kavramı mevcut dominant kültürün 'saf'lığını korumaya vurgu yapar, değişime direnir. *Rock* müzik Batı sınırları ötesinde dolaşırken Batı medeniyetinin bu müzikten yerellik talep ettiğini belirtir; böylece otantik hâle dönüşecek ve orijinal kalacaktır, genel iddiası bu yöndedir. Globalizm, yani bir ideoloji olarak küreselleşme, yerel popüler şarkılara ulus kimliğinin baskısından kurtulma ve bireysel kimlik kazanma şansı verir. Diğer yandan da yerel popüler müzik arayışları uluslar ötesi kayıt firmalarına yeni ve daha geniş pazarlara ulaşma imkanı sağlar.

İki tanıma daha ihtiyacımız var: *appropriation* ve *syncretism*. *Appropriation* terimi (kendine mal etme, üstüne oturma) öncelikli olarak marjinalleştirilmiş müziklerden yapılan aktarımları ifade eder; ama aynı zamanda kullanıma sunma, kültürel yeniden haritalandırma, ödünç alma gibi birçok durumu ifade eden üst başlıktır. Bu terime yakından eşlik eden *syncretism* terimi ise daha ziyade uzlaşma ve müzikal bir araya gelişler (*fusion*) için kullanılan genel bir başlıktır. Burada dezenformasyona sebep olmayan sentezler söz konusudur. Mesela *rap* veya *rock* kültürünün kendine daha güçlü ifadeler bulmak amacıyla çeşitli kültür veya müziklerle senteze girerek alt türler ortaya koyması *syncretism* örneğidir. Ancak bu türlerin diğer ülkelerdeki alt kültürlerle iletişime geçerek o kültürlerin kendini ifade edebilmesini mümkün kılan tek araç hâlini alması *appropriation* başlığı altında tanımlanmaktadır.

Popüler müzikte yer alan referanslar melezdir; kültürler arası, tarihsel (popüler müzik çoğunlukla kendi tarihselliğine gönderme yapar), coğrafi referanslar karışım hâlinde müzikal tasarıma eklemlenmiştir. Kültürel yeniden haritalandırma, güncel teknolojiyle düzenleme, estetik gibi parametreleri göz önünde bulundurarak müzikal malzemenin dinleyici kitlesinin talebi doğrultusunda düzenlenmesi ile meydana getirilen standardizasyon işlemi Türkiye'de *rock* müziğin öncüleri olarak bilinen Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca gibi isimler ve Moğollar, Kurtalan Ekspres gibi gruplar tarafından 1970'li yıllardan itibaren gerçekleştirilmiştir. Genç kitlelere hitap eden *rock* müzik ilk başta 'Hafif Batı Müziği' olarak adlandırılmış ve tepki görmüştür. Zamanla 'Anadolu Rock' olarak adlandırılarak yeniden haritalandırma işlemine maruz kalan *rock*, yerli bir vurgu kazanmıştır. Bugün ülkemizde birçok sanatçı ve grup tarafından *rock* müzik ve ondan türeyen alt türler icra edilmektedir. Z

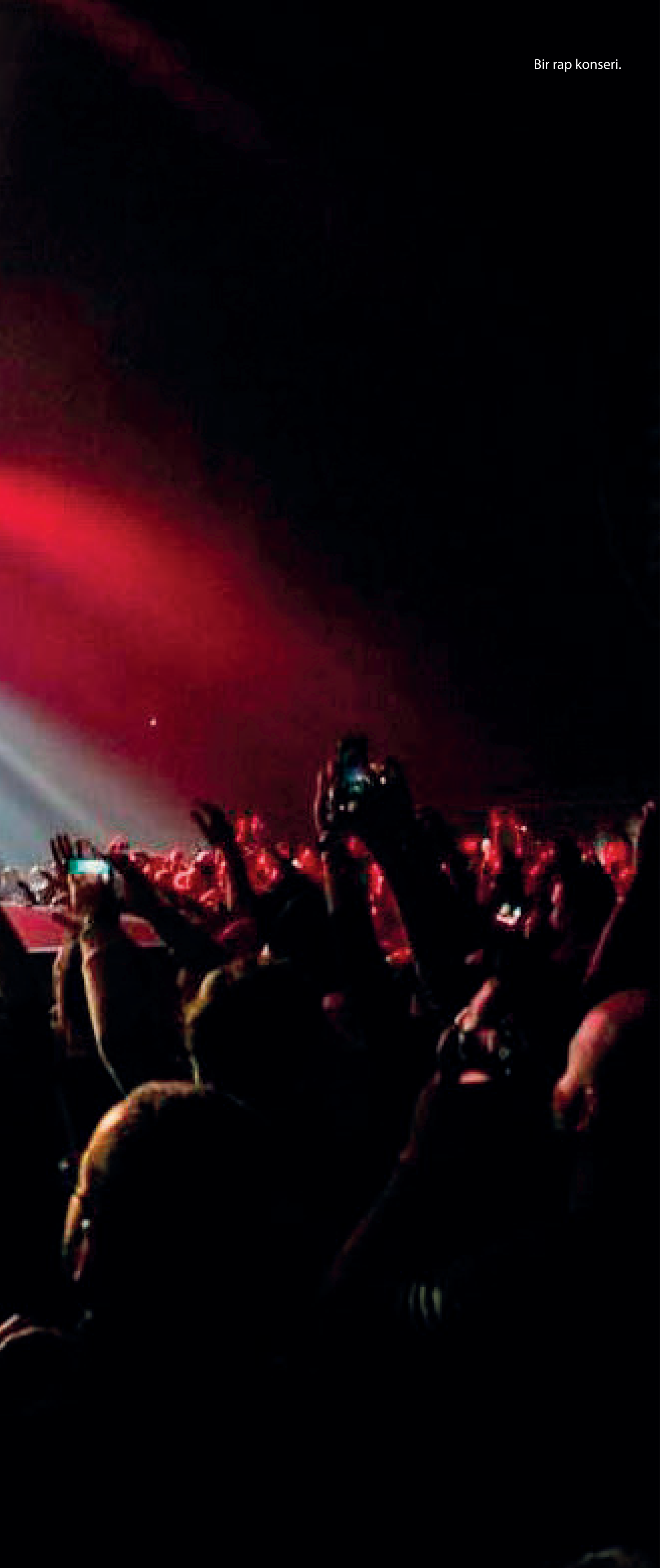
1 Popüler müzik, ticari olarak üretilen ve kitlelerin tüketimine sunulan müziktir. Kendine ait bir pazara ve ekonomi sistemine sahiptir. Belirgin bir özellik olarak ses malzemesinin üretiminde sürekli değişen güncel teknolojiyi kullanır. Bu yüzden modern olanı ve güncel yönelimi ifade ediyormuş illüzyonunu yaratır.

Barış Manço ve Cem Karaca'nın birlikte performansı, "Uzun İnce Bir Yoldayım"



New York'tan Türkiye'ye RAP

FATİH BAYRAKÇIL



Bir rap konseri.

EN popüler müzik platformlarından biri olan Spotify'da, Türkiye'de 2019'da en çok ne dinlenmiş diye baktığımızda, listede başta yer alan beş sanatçının ilk üçünün *rap*çi olduğunu görüyoruz. Bu istatistik sanırım kimseyi şaşırtmamıştır. Ancak uzun süredir bir *rap* dinleyicisiyseniz, durumun yakın geçmişte böyle olmadığını hatırlıyorsunuzdur. Diğer yandan *rap* müziğin Türkiye'ye gelişini hatırlayacak kadar uzun süreli bir dinleyicisiyseniz, o zaman aslında ilk başta da durumun buna benzer olduğunu hatırlıyor olabilirsiniz. Peki nerden geldi bu *rap* müzik?

Rap müzik, 1970'lerde New York'ta Afro-Amerikalıların yoğun olarak yaşadığı Güney Bronx ve Harlem bölgelerinde doğan *hip hop* kültürünün bir parçası olarak gelişti. *Rap*, *hip hop* kültürünün diğer unsurları olarak kabul edilen *graffiti, breakdance* ve *DJ*liğin o kadar önüne geçti ki, insanlar *hip hop* ve *rap* sözcüklerini birbiri yerine kullanır oldu. *Hip hop* eleştirmeni Jeff Cheng, durumu bu kültürde ticari boyut kazanmaya en müsait unsurun *rap* müzik olmasına bağlıyor. Şimdiki *rap* şarkılarının sözlerine ve kliplerine baktığımızda bazen *rap*çilerin ticari başarılarıyla övünmekten geri durmadığını görüyoruz. Ancak *hip hop* kültürünün kökeninde yatan şey aslında ticari bir hırs değildi.

Rap müzik, sesi kesilmiş bir ırkın haykırışı olarak doğdu, desek yanlış olmaz herhalde. Siyasi sözleriyle bilinen Public Enemy grubundan Chuck D.'ye göre başlarda *rap* müzik yaparken dikkat ettikleri şeylerin ilki 'sesin yüksek olduğundan emin olmak'tı.

1970'lerde hükümet politikaları sonucu Güney Bronx ve Harlem'de Afro-Amerikalıların yerleştirildiği 'getto' adı verilen kenar mahallelerin, suçun kol gezdiği, lise mezunlarının üniversite yerine hapse gittiği bir yere dönüştüğünü görüyoruz. "Kölelik sisteminde bariz olan ırkçılık, köleliğin kaldırılmasından sonra yok olmamış, daha sinsi bir hâl almıştı" diyor Angela Ards. Çetelerin yönetiminde olan söz konusu bölgelerde, çete liderlerinden biri olan Afrika Bambaataa, anlaşmazlıkları çözmek için lirik meydan okumalar ve *breakdance* yarışmaları düzenlemeye başladı. Bambaataa, böylelikle *hip hop* kültürünün temelini atmakla kalmadı, daha sonra bu kültüre '*hip hop*' adını da verdi.

Rap, Amerika'da ortaya çıktığında müzik listelerinde üst sıralarda kendine yer bul-

Hip-hop yıldızları.



madı. Harlem ve Güney Bronx bölgelerinden Afro-Amerikalıların yoğun olarak yaşadığı Philadelphia, Chicago ve Boston gibi eyaletlere yayılsa da başlangıçta yerel müzik sahnelerindeki yüz yüze etkileşimlerle sınırlı kaldı ve ana akımın ilgisini çekmedi. Birçok insan *hip hop* kültürünün ögelerinin genç Afro-Amerikalılar için geçici bir hevesten ibaret olduğunu, bir süre onlar için gündemde kaldıktan sonra unutulacağını düşünüyordu. Ancak 1979 yılında Sugar Hill Gang adlı bir *rap* grubunun çıkardığı "Rapper's Delight" adlı şarkı, bu yöndeki fikirleri değiştirdi. Müzik listelerinde zirveyi gören ve en çok satan müzik parçalarından olan bu şarkıdan sonra *rap* müzik, Amerika'da ana akımın bir parçası oldu.

*Rap*i Amerika'daki müzik listelerinin tepesine taşıyan "Rapper's Delight" şarkısının, *rap*in, Pennycook'un deyimiyle 'milleti olmayan bir kültür' hâline gelmesi konusunda da pay sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Şarkının Fransa'dan Japonya'ya, Hollanda'dan İngiltere'ye dünyanın farklı ülkelerindeki popüler radyo kanallarında çalınmasıyla bu ülkelerdeki insanlar da *rap* müzik ile tanışmış oldu. Şarkının yayıldığı ülkelerde, toplumdaki konumları dolayısıyla Afro-Amerikalılarla yakınlık hisseden gençler bu müziğin dinleyicisi olmanın ötesine geçerek *rap* müziği kendi toplumsal problemlerini anlatmak üzere icra etmeye başladılar. Bunun Fransa'daki karşılığı, birçoğu devlet desteğiyle inşa edilen apartmanlarda veya bir anlamda gettolara benzeyen mahallelerde yaşayan Afrika asıllı ve Arap gençler oldu. Almanya'da ise toplumdaki konumları dolayısıyla Afro-Amerikalılara yakınlık hisseden grupların başında 'Gastarbeiter' adı verilen Türk işçiler geliyordu.

Gastarbeiter kelime anlamı olarak aslında 'misafir işçi' demek; zira 60'larda yapılan ilk anlaşmadaki plana göre işçiler belli bir süre çalıştıktan sonra ülkelerine dönecek ve ihtiyaç duyulması hâlinde yerine Almanya'ya yeni bir grup işçi gelecekti. Ancak gelen işçilerin çalıştıkları alanlarda edindikleri tecrübe ve uzmanlıktan dolayı kalmalarının daha mantıklı olduğu sonucuna varılınca bu işçiler Almanya'da kaldılar. Uygulamanın bu şekilde değişmiş olmasına rağmen işçilerin adı 'misafir' kaldı. Fakat Alman vatandaşlığı alamadıkları gibi çifte vatandaşlığa sahip olma hakları da yoktu. Almanya'ya yerleşen bu 'misafirlerin' çocuklarını da farklı sorunlar bekliyordu. Türk geleneklerine mesafeli oldukları için ebeveynleri tarafından eleştirilen bu çocuklar, Alman toplumu tarafından da tam kabul göremedikleri için bir arada kalmışlık sendromu yaşadılar. Bu gençlerin bir kısmı eğitimlerini tamamlamadı ve 90'lara gelindiğinde Almanya'daki Türk gençleri arasındaki işsizlik oranı, Almanlara kıyasla yüzde 30 daha fazlaydı.

Almanya'da iki kültür arasında sıkışıp kalan, yaşadıkları ülkenin baskın kültürü tarafından dışlanmış hisseden ve ekonomik zorluklar yaşayan Türk gençleri, problemlerine kulak vermeyi reddeden baskın kültüre karşı dertlerini haykırmak için benzer problemler yaşayan Afro-Amerikalılarla bir kader yoldaşlığı hissederek onların izinden gitti. Bu vesileyle kurulan gruplardan birisi de Cartel'di. Hatta grup üyelerinin bazıları, öncesinde Türklerin maruz kaldığı ırkçı saldırılara karşı Neonazilerle mücadele etmek üzere Nazi karşıtı örgütlerde görev alırken müzik ile protestonun daha etkili olacağını düşünerek gruba katılmıştı. Cartel'in asıl hedef kitlesi, Almanya'da yaşayan Türk işçilerin, o zamanlar sayıları bir milyona ulaşan çocuklarıydı. Ancak Almanya'da orta düzeyde bir başarıya ulaşan grup, Türkiye'de büyük yankı uyandırdı. Bunun sebepleri arasında, Türkiye'nin o zamanlar içinde bulunduğu sosyo-politik şartlar da göz önünde tutulduğunda, Cartel'in şarkılarında Türklüğün ön plana çıkarılması gösterilebilir. Ama sebebi ne olursa olsun, Cartel eşi benzeri görülmemiş albüm satışlarıyla ve İnönü Stadyumunda verdiği konserle, bugün bile hâlâ Türkiye'de başka sanatçıların veya müzik gruplarının ulaşamadığı bir başarıya imza attı. Neticede daha önce *rap* müziğin ne olduğunu bilmeyen insanlar *rap* mırıldanır oldu. Böylece *rap* müziğin Türkiye'de popülerlik yolculuğu, diğer birçok ülkeden farklı oldu.

Rap, Amerika'da ve diğer birçok ülkede belli gruplar tarafından yerel seviyede başlayıp daha sonra bu yerel sahnele-



rin işbirliğiyle ortaya çıkan translokal sahnelerden ana akım popülerliğine ulaşmıştı. Türkiye'de ise Cartel'in ülkeyi kasıp kavuran girişiyle çok popüler bir noktadan başlasa da grubun kısa sürede dağılmasının ardından birkaç yıl öncesine kadar, yerel sahnelere çekildi. Öyle ki 2000'lerin başında *underground*, yani yeraltı olmak *rap*çiler için gurur kaynağıydı. *Underground* olmanın kapsamına, plak şirketleriyle anlaşmalar yapmamak, dolayısıyla sansür mekanizmalarından kaçınmak ve en önemlisi de ana akım pop müzik olarak gördükleri şeylerden olabildiğince uzak durmak giriyordu.

Halkın bir kısmı *hip hop* kültürüne karşı cephe aldı. Çiğdem Akbay'ın 2007'de yönetmenliğini yaptığı belgeselde, insanların, *hip hop*un gençleri kötü yollara sürüklediğini söylediğini, *graffiti*yi ne yazdığını bile anlamadan siyasi mesajlar içermekle itham ettiğini görüyoruz. Bu süreçte *rap*, lokal ve translokal sahnelerde varlığını sürdürmeye devam etti. *Rap*in o dönemdeki translokal yapısını, katıldığı bir televizyon programında açıklayan Tepki, o dönem her bölgede *rap*ten sorumlu bir kişi olduğunu, o kişinin şehrindeki konserleri organize ettiğini ve diğer bölgelerdeki sorumlu kişilerle etkileşim içinde olduğunu belirtiyor. Tepki, plak şirketlerinin *rap* müzikle ilgilenmediği yıllarda, her şehirde kendi yaptıkları *CD*leri satmak üzere bazı yerlerle anlaştıklarını, bunların bazen giyim eşyası satan dükkanlar dahi olabildiğini söylüyor.

Ancak kaçınılmaz bir şekilde *rap*, yavaş yavaş tekrar popülerliğe ulaştı. Bunun sebebi Anıl Piyancı'ya göre kısmen dinleyici kitlesinin de onlarla birlikte büyümesi... Eskiden *rap*, ebeveynlerin tehlikeli bulduğu, gençlerin yalnızca bir kısmının dinlediği bir müzikken, zamanla *rap* dinleyen gençler büyüdü, toplumda sözleri geçen yerlere geldiler, hatta birer anne baba oldular. Dolayısıyla *rap*e karşı toplumun genel düşüncesi değişmeye başladı. Belli bir aşamadan sonra *rap*, ana akım müzik şirketlerinin de dikkatini çekti. Şimdi ise popüler TV dizilerinden, müzik kanallarına her yerde *rap* müzik duymak mümkün...

Sonuç olarak Amerika'da baskı altındaki bir topluluğun yaratıcı haykırışı olarak ortaya çıkan *hip hop* kültürünün bir parçası olmuş *rap* müzik, bütün dünyada, derdi olan gençlerin kendilerini ifade ettikleri bir araç hâline geldi. Toplumun kendilerini konumlandırma biçimlerini karşılaştırdıklarında, bu kültürün kökenine yakınlık hisseden Almanya'daki Türk işçilerin kurduğu gruplardan biri olan Cartel ile bir anda Türkiye'yi kasıp kavuran *rap*in popüler kültürdeki ilk etkisi saman alevi gibi olsa da, o alev bazı gençlerin içinde çok sabırlı bir kor olarak kaldı, o gençlerle birlikte yavaşça büyüdü ve bugün geldiğimiz noktada müzik piyasasını saran güçlü bir yangına dönüştü. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Kore Pop Müziği
K-POP

AZRA NİHAN EKE

Bangtan Boys olarak da bilinen BTS grubunun konseri.



EXO grubu.



BTS grubu.

SON yıllarda çığ gibi büyüyerek dünyayı etkisi altına alan ve hayran kitlelerini ardından sürükleyen K-Pop, yeni bir güne enerjik başlayabilmek için radyo, *youtube* trend klipleri, televizyon müzik programları veya sanal müzik *playlist*lerinde sunulan parçalar arasında çok gözde bu aralar... Zira dünya müziği ile harmanlanan bu tür sanal ortamlarda solo seslerin hakimiyeti karşısında farklı bir tür dinleme ihtiyacı hissediyorsunuz. Burada K-Pop (Korean Pop Music yani Kore Pop Müziği) devreye giriyor ve sizi kendisine çekiyor. Birkaç kişilik müzik grupları tarafından üretilen, farklı ses tonları ile söylenen, içinde Korece ve İngilizce kelimeler barındıran bu müzik; pop, *hip hop*, *EDM, R&B* gibi farklı tarzları buluşturan müzikal altyapısı, senkronizasyonun mükemmelliği ve nakarat kısımlarının akılda kalıcılığıyla ihtiyacı olanı dinleyiciye veriyor. Böylece K-Pop'un dayanılmaz cazibesine kapılan müzikseverlerin sayısı günden güne artıyor.

Alışılmış pop müzik anlayışından farklı olan K-Pop, Güney Kore geleneksel melodileri ile Batı'nın *R&B, rock, hip hop,* caz ve elektro gibi birçok müzik tarzının harmanlanmış hâlidir. K-Pop'un modern yüzünü anlayabilmek için Güney Kore tarihine müracaat etmek gerekiyor. Bu türün tohumları, Güney Kore'nin 20. yüzyılın ilk yarısında Amerikan müziğiyle tanışmasıyla atılıyor. 1945'te Kore Yarımadası, Kuzey Kore ve Güney Kore olarak iki ayrı devlet hâline gelir. Amerika da Güney Kore'de konuşlanmış askerlerini motive etmek amacıyla Marilyn Monroe, Nat King Cole, Louis Armstrong gibi dönemin ünlü performans sanatçılarını Güney Kore'ye gönderir. Böylece Güney Kore, geleneksel pop müziğiyle tanışır. Gerçekleştirilen gösteriler vasıtasıyla bu müzikten etkilenen Koreli sanatçılar, şarkılarında daha ritmik bir ton kullanmaya başlarlar ve farklı türlere yönelirler.

İlk belirgin örnek 1992 yılına aittir. MBC'de yayınlanan bir yarışma programında sonuncu olan Koreli Seo Taiji and Boys grubu, yarışmadan bir süre sonra çıkardığı albümle Kore halkının dikkatini çeker ve böylece günümüzde dinlenmekte olan K-Pop'un temelleri atılır. K-Pop'un ilk jenerasyonu addedilen bu grup; alışılmış tarzın dışında, şarkılarında Korece sözlerin yanında İngilizce kelime ve tabirler kullanarak, ayrıca dans figürleriyle şarkılarına hayat vererek odak noktası olmayı başarır.

ABD'de eğitim gören Lee Soo Man'in 1995'te SM Entertainment adlı şirketi kurmasıyla K-Pop bir endüstri hâline gelir ve ticari önem kazanır. Soo Man, anketler yaparak gençlerin bir müzik grubunda olmasını istedikleri özellikleri ve beklentileri araştırır. Çıkan sonuçlar ışığında 'göze hitap edebilen,' 'güzel ses sahibi,' 'iyi dans eden' yetenekli kişiler bulmak amacıyla Kore'de ve Kore dışında birkaç ülkede seçmeler yapar. Oluşturulan sistem dâhilinde yarışma programı veya seçmeler aracılığıyla şirkete girmesi uygun görülen kişiler, şirket stajyeri olurlar. 'Yurt' adı verilen mekanlarda bir arada kalan bu stajyerlere; günde ortalama 16-18 saat dans, vokal, *rap* ve dil dersleri verilir, ayrıca nasıl hareket etmeleri gerektiği, nasıl giyinmeleri gerektiği öğretilir. Sıkı bir disiplin altında eğitime tâbi tutulan ve 'idol' adı verilen bu bireylerin başarısız olma seçenekleri yoktur. Bu sistemin ürünü olan ve K-Pop tarihine damga vuran ilk grup 'H.O.T' adını taşır. Beş üyeden

Pop, rap, R&B, punk, rock, soul gibi müzik türlerini tek çatıda toplamayı başaran K-Pop sadece müzik olarak ele alınamaz. Işıltılı sahneleri, dans performansları ve idolleriyle bir kültürden bahsediyoruz.



oluşan bu grup, 7 Şubat 1996'da çıkış yapar. Aynı zamanda Japonya ve Çin'de de başarı yakalayan ve Hallyu yani 'Kore Dalgası'nın ilk sanatçıları olan bu grup, ilk K-Pop idol grubu olarak kabul görür ve kendinden sonraki grupların öncüsü olur.

TVXQ ve BEAST ile birlikte sonbahar havasındaki ikinci jenerasyon başlar. TVXQ grubunun albümleri, Kore dışındaki diğer Asya ülkelerinde de milyonlarca satılır. Hıncahınç dolu salonlarda konserler veren grup, K-Pop'un globalleşmesinde büyük rol oynar.

Kendi dönemine olduğu kadar sonraki dönemlere de imzasını atan bir diğer grup Big Bang'dir. 2015 yılında ulaştığı 140 milyonun üzerindeki satış rakamı sebebiyle bu gruba *Hollywood Reporter* tarafından "Dünya'nın En Büyük Erkek Grubu" unvanı verilir. Kızlarda ise SNSD (Girls Generation) ve Wonder Girls dönemin en büyük gruplarındandır. Wonder Girls daha çok Amerika'da etkinken SNSD tanıtım faaliyetlerini Kore'de sürdürür.

K-Pop müzik piyasasının 12 yıl süren durgunluğu; 2013'te çıkardığı ilk albümü "XOXO" ile 1 milyon satış rakamına ulaşarak üçüncü jenerasyonu başlatan EXO adlı grupla sona erer. EXO, 2014'te piyasa sürülen "Overdose" albümü ile Billboard200 listesinde en yüksek girişi yakalayan Kore grubu olur. 2019'da SNSD grubundan Yoona ile birlikte Kore Turizm Elçisi seçilen EXO, Kore turizmini tanıtmak için dünya genelinde yayınlanan reklamlarda da oynamıştır.

K-Pop'un tam anlamıyla globalleşmesi, 2012 yılında PSY adlı sanatçının bütün dünyayı etkisi altına alan "Gangnam Style" şarkısı ile başlar. Gangnam, Güney Kore'nin başkenti Seul'de bir semttir. Şarkıda, şarkıcının ve hayalindeki ideal kişinin nasıl biri olduğu Gangnam'da 'takılan' kişilerin gözünden anlatılır. Şarkının bu kadar popüler olmasının en büyük nedenlerinden biri ise sanatçının kendine has dansıdır. Her K-Pop şarkısında/klibinde olduğu gibi şarkının nakarat kısmında akılda kalıcı dans figürleri ve şarkı sözleri yer alır. Bu da şarkının daha fazla insan tarafından taklit edilmesini ve çekilen videolar sayesinde trend hâline gelmesini sağlar.

K-Pop'un dünyaya yayılmasını sağlayan diğer gruplar BTS ve BLACKPINK'tir. 2017'de Amerikan Müzik Ödüllerinde performans gösteren BTS, ününü uluslararası seviyeye taşımış ve çoğu kişinin ilgisini çekmiştir. Mayıs 2018'de BTS'in "Love Yourself: Tear" albümü, Billboard200 listesine birinci sıradan girer. Bu başarı, grubun müzik kariyerini büyük ölçüde etkilemiştir. Geçtiğimiz aylarda düzenlenen 2020 senesi Grammy Müzik Ödüllerinde sahneye ödül almak için çıkan grup, bir kez



daha K-Pop tarihinde bir ilke imza atar. BLACKPINK ayrıca, Billboard Hot 100 listesine giren ilk K-Pop kız grubudur. Bu grup, diğer gruplara nazaran daha az sayıda şarkıya sahip olmasına rağmen kendine has dinamik tarzı ve kaliteli bulunan şarkıları ile büyük bir fan kitlesine sahip olmayı başarmıştır.

Pyeongchang 2018 Uluslararası Kış Olimpiyatlarının kapanış töreninde "The Baddest Female" şarkısıyla, muhteşem tarzıyla ve dansıyla herkesi kendine hayran bırakan CL, devamında solo şarkısı olan "Hello Bitches"ten ve kendisinin de bir zamanlar üyesi olduğu ilk jenerasyonun başarılı kız gruplarından 2NE1 grubunun "I am the Best" şarkısından kısa birer bölüm seslendirerek gösterisini tamamlar. Tören, "Ulusun Seçimi" olarak da bilinen grup EXO'nun performansı ile devam eder. Dansıyla herkesi kendine hayran bırakan Kai'nin, Kore'nin geleneksel danslarından birini yapmasıyla başlayan gösteri daha sonra grup üyelerinin, üçüncü jenerasyonu başlatan hit şarkıları "Growl"u ve geçen yıllarda seslendirdikleri "Power" şarkısını sahnelemesiyle sona erer.

K-Pop'un bu kadar süratli biçimde yayılmasının ve hızla globalleşmesinin altında sektördeki sıkı disiplin yatıyor. Ciddi bir eğitimden geçirilen sanatçılar, solo ya da grup olarak *debut* yani çıkış yapıyorlar. K-Pop müzik endüstrisindeki sanatçılara 'idol' deniyor. Oldukça ağır bir hazırlık süreci sonrasında yapılan çıkışın ardından promosyon dönemi başlıyor ve sanatçılar halka tanıtılıyor, programlara çıkıyor, ayrıca reklam anlaşmaları imzalanıyor. Grupların ve sanatçıların fan kitlelerinin özel isimleri var. Onlara bu isimlerle sesleniliyor. Aslında K-Pop şarkılarının bu kadar dinlenmesinin ve fanların bağlı oldukları sanatçıları bu kadar yakından takip etmelerinin sebeplerinden biri de bu... Sanatçılar, fanlarının kendilerini özel hissetmesi için her şeyi yapıyorlar, anılarını paylaşıyorlar, onlar için şarkılar yazıyorlar. Her grubun ve sanatçının kendine özel renkleri de oluyor. *Lightstick* denilen özel tasarımlı renkli çubukları kullanan fan kitleleri, konserlerde ve fan buluşmalarında ışık okyanusları oluşturarak takip ettikleri sanatçılara destek veriyorlar. *Fandom* adı verilen bu fan kitleleri, tabir yerindeyse gruplarıyla bir bütün oluşturuyorlar.

Sanatçılar çıkışları ve ondan sonra *comeback* adı verilen geri dönüşlerinde çıkardıkları şarkılar için K-Pop deyince çoğu kişiyi adeta büyüleyen birbirinden kaliteli klipler çekiyorlar. Her bir klibin farklı bir hikayesi var; hatta bazen yeni bir klip, diğerinin devamı şeklinde olabiliyor. Klipler yayınlanmadan önce şarkıların *teaser*ları çıkıyor. Bu da fan kitlelerinin gruplara olan bağlılığını artıyor, zira fanlar bu *teaser*lar üzerinden klip hakkında teoriler üretmeye başlıyorlar.

K-Pop dünyasında grup ve *fandom* arasındaki iletişimin yüksek düzeyde olması, fanların gruplarına olan bağlılığı, K-Pop gruplarının ve idollerin, politik, ekonomik, kültürel faaliyetlerde boy göstermelerine yol açıyor. Hatta dünya genelinde piyasa sahibi olan ünlü Güney Kore markaları, reklam yüzü olarak idol ve gruplarla anlaşıyor, bu sayede ürün satışlarını arttırırlarken K-Pop'un globalleşmesinde de rol oynuyorlar. Ayrıca K-Drama yani Kore dizi ve filmlerinin yayınlandığı ülkelerde K-Pop'un daha hızlı bir biçimde yayıldığı biliniyor. Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



TEKNO MÜZİK

BERKCAN KESKİN

HOUSE'un ortaya çıkışındaki önemli isimlerden biri olan Frankie Knuckles; Larry Levan gibi liste başı, popüler parçalar çalmak yerine *underground* alanlarda dolaşan bir *DJ*di. 1977'de Chicago'daki Warehouse'un açılış gecesine davet edilmişti. Bir müddet sonra mekanın adı bir müzik türünün isim babası olacaktı. '*House* müzik' bu şekilde doğdu. Knuckles birkaç kez daha Warehouse'ta çaldı. Buradaki dinleyici kitlesi çok hoşuna gitmişti. Chicago'dakiler New York'a göre daha hızlı ve sert *sound*dan hoşlanıyorlardı. Özellikle Warehouse'ta Avrupa kökenli avangard çalışmalara yoğun bir ilgi vardı. Chicago gençliği Kraftwerk'i Barry White'a tercih ediyordu.

Funk, Avrupa dans müziği ve teknoloji faktörü *house*un temelini oluşturdu. Bu dönemde çalınan parçalara artık 'şarkı' yerine *track* deniyordu. Bu terim, şarkının tek başına varlığının yanı sıra, *DJ* setinin bir parçası, bir birimi olduğunu da ifade ediyordu. *Disco* ve *hip hop* gibi *house* da önce bir *DJ* tarzı olarak ortaya çıktı, daha sonra bu tarzda müziklerin plağa basılmasıyla bir müzik türü hâline geldi. *House*un ortaya çıkması ve bilinen *sound*una ulaşması 10 yıllık bir süreci kapsıyor. O dönemde basılan plaklardan hangisinin ilk *house* plağı olduğu konusu oldukça tartışmalıdır. Fakat birçok kaynağa göre Jesse Saunders'ın Mitchball'dan çıkan "Fantasy" ve "I Like To Do It In Fast Cars"ı ilk *house* parçaları sayılmaktadır. Şimdi kulağa oldukça eski gelen bu parçalar minimal ritim yapısı ve *synthesizer* cızırtılarıyla 15 yıl önce bile insanlar için son derece yeni ve inanılmazdı. Dinleyenler önce neye uğradığını şaşırıyor, bir süre sonra da dans etmeye başlıyorlardı.

Detroit, Kuzey Amerika'nın fütüristik kentlerinden biri olmasına karşın 70'lerin sonlarında parlaklığını yitirmeye başlamıştı. Kentin gençleri kaçışı kulüp kültüründe buldu. 'Partileme'yi teşvik eden belediye başkanı Coleman Young'ın da desteğiyle devasa partiler düzenlenebiliyordu. Ken Collier, Stacey Hale gibi isimler, disko düzenlemelerinden Avrupa *synth* popuna ve Chicago *house* örneklerine kadar her şeyi çalıyorlardı.

Teknonun ayak seslerini hissettiren çalışmalar, ağırlıkla Avrupa'dan *synth-pop* parçalarıydı. Collier ve diğer Detroit çıkışlı *DJ*ler Kraftwerk, *Italo-disco* gibi dans pistinin motorize birliklerini sahaya sürüyorlardı. Yıllarca katı bir şekilde *funk* çalmış radyo *DJ*leri adım adım bu mekanik disko müziğine doğru kayıyorlardı. Aynı dönemde *hip hop* kaşifleri de benzer bir şekilde bu furyaya dâhil oldular ve ortaya 'elektro' türü çıktı.

Detroit sahnesinden çıkan işler önceleri göz ardı ediliyor ve çok ciddiye alınmıyordu. Ama 80'lerin ortasına gelindiğinde durum yavaş yavaş değişmeye başladı, Rythm Is Rythm'in "Strings of Life"ı, Model 500'ün "No UFOs"u ve Inner City'nin "Good Life"ı bariyerleri yıkmıştı. Tekno, *house* ile birlikte Avrupa kulüp kültürü tarafından coşkuyla karşılanmıştı. Berlin kulüplerinden İngiltere'nin yasadışı *rave* partilerine her yeri etkisi altına alıyordu. Juan Atkins ise türe fütüristik ruhunu verdi ve *house* ile aralarına belirgin bir çizgi çekti.

ELEKTRONİK MÜZİK KAVRAMI VE BUGÜNÜN DİNAMİKLERİ

Tekno; minimal tekno, melodik tekno, *deep-tech* ana başlıklarıyla devam eden ve daha birçok birleşik isme sahip olan açık tarzlar hâline geldi. İstanbul'da son yıllarda Zorlu Performans Sanatları Merkezi, elektronik müziğe ev sahipliği yapmada öncü durumdadır. Dünyaca ünlü birçok ismi sahneye çıkarmaya devam eden Zorlu PSM, canlı performanslarla, *hardcore rave* partilerle, muhteşem ses ve ışık sistemi ile insanları kendinden geçiriyor. İzmir ve İstanbul dışındaki şehirlerde ise bu konuda ciddi faaliyetler görülebildiğini söylemek mümkün değil...



Frankie Knuckles'a ait plak.

Elektronik müzik kültürünü özel kılan şeylerden biri, bu tarzı dinleyenlerin başka bir müziği ana tarzları olarak kabul etmemeleridir. Bu tarzın takipçileri, kendilerini farklı hissetmektedirler. Popüler olan şeyler onlar için anlamsızdır. Teknonun karanlık odalarında *dark synthesizer*lar ile kaybolmak, en özel, en ince anılara inmek anlamına geldiğinden başka hisler uyandıran müzikler çekici bulunmamaktadır.

Günümüzde Türkiye'de melodik teknonun en tecrübeli isimlerinden biri Murat Uncuoğlu'dur. Minimal teknoda ise Ahmet Şendil ve Almanya kökenli Deniz Bul'un isimlerini kaydetmek gerekir. *Deep-tech*in önde gelen ismi ise hiç şüphesiz Tangun Gencel'dir. Z

Deep/Tech House.



Modern Amerika'nın kalbi

AÇIK MİKROFON GECESİ

ABDULLAH COLLINS



İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN : HAMDİ AKYOL

AÇIK Mikrofon Geceleri, kahvehanelerde, konser salonlarında, barlarda, kafelerde veya okullarda, sıradan insanların yaratıcı çalışmalarını 5-15 dakikalık süre içinde sunmak amacıyla sahne aldığı etkinliklerdir. Genelde 5 ila 15 arasında farklı solist veya grup, birkaç saat boyunca hünerlerini sergiler. Etkinlik bazen bir sahnede, bazen oyuncularla seyircilerin aynı seviyede konumlandığı bir mekanda gerçekleşir. Katılımcılar ve düzenli seyirciler dâhil, mekanda bulunanların sayısı 100'ü aşmaz. İnsanların düşünce ve yaratıcılıklarını halka açık bir yerde özgürce ifade etmesi üzerine kurulu bu yöntem, ilhamını 1930'larda Paris'te, Fransa'nın sömürgeleri ile çeşitli bölgelerinden gelmiş genç siyahi öğrencilerin ve akademisyenlerin çay ocaklarındaki sömürgecilik, ırkçılık, Afrikalılık gibi konulara ilişkin paylaşımlarından almıştır. Bunun ilham kaynağı ise 20. yüzyılın başlarında New York, Harlem mahallesindeki Afro-Amerikalıların sanatsal ve sosyal alanlardaki faaliyetleriyle oluşan 'Harlem Rönesansı'dır. Bireylerin fikirlerini paylaştıkları bu türden etkinlik formatı Harlem yazarlarını ve şairlerini etkilemiştir. Bunda Louis Armstrong, Duke Ellington, Bessie Smith, Fats Waller ve Cab Calloway ile 20'lerde yıldızı parlayan caz müziği özellikle etkilidir. Bu format daha sonra Hunter S. Thompson ve Jack Kerouac'ın şiirini ve Neal Cassady'nin 50'lerden 70'lere kadar Bob Dylan, Janis Joplin, The Grateful Dead, Tom Waits, Doobie Brothers, Morrissey ve daha nice müzisyene ilham vermeye devam edeceği New York ve San Francisco'nun Beat kuşağını etkileyecekti.

Toplumun bu fenomenden en önemli kazancı söz konusu sanatçıların etkisiyle ABD'de sosyal reformların gerçekleştirilmesi ve ırkların eşitliğinin sağlanmasıdır.

Bir kavram olarak 'açık mikrofon gecesi,' ilk kez 30 Temmuz 1978 tarihli

New Jersey'de bir açık mikrofon gecesi.



New York Times gazetesinde kullanılır. Burada kısaca '..yeni yeni filizlenen şarkıcılar için açık mikrofon oturumu'ndan bahsedilir. Açık mikrofon geceleri, Harlem'deki Amerikan kültürü ve daha sonra 50'ler ve 60'larda Beat kuşağı aracılığıyla toplum üzerindeki derin kültürel etkisinin yanı sıra gençlerin ve yaratıcı zihinlerin şarkılar ve şiirlerle kendilerini ifade etmelerine imkan sunan bir zemin hâline gelir.

Burada, açık mikrofon gecelerinin şiir ve güldürü örneklerine değil müzikal yönüne değineceğiz. Bu etkinlikler, gençlere ve genç sanatçılara müziklerini, şarkı sözlerini ve yaratıcılıklarını, kendilerini baskı altında hissetmeden, olumlu bir şekilde ifade edebilecekleri bir zemin sağlamasının yanı sıra Amerikan kültürünün can alıcı noktası olan gençlerin ve sanatçıların potansiyellerini görme imkanı sunmaktadır. Açık mikrofon gecelerinin en güzel tarafları, bu etkinliklerde yargılama, alay veya baskı endişesi taşımadan, kişinin kendini özgürce ifade etmesini temin eden bir ortam olması ve genç sanatçı ve bestecilerin zihinlerini filtresiz biçimde görmemize izin vermesidir.

İfade hürriyetinin büyük önem taşıdığı bir ülkede, bu hürriyetin doğal bir tezahürü olan açık mikrofon gecelerine her şehirde rastlamak mümkündür. Genellikle kahvehane, kafe veya bar gibi mekanlarda haftada bir kez veya iki haftada bir açık mikrofon gecesi düzenlenir. Ayrıca okullar da açık mikrofon gecelerine ev sahipliği yapar. Bu genellikle bir eğitim yılında sadece bir veya iki kez mümkün olur. Açık mikrofon geceleri, herkesin gelip yaratıcılığını paylaşabileceği bir fırsat ortamıdır. Katılımcılar etkinlik başlamadan bir saat önce gelir ve sahneye çıkacakları saati belirlerler. Daha popüler bazı açık mikrofon geceleri için bir hafta önceden rezervasyon yapılması gerekebilir. Ses sisteminden sorumlu kişi, iki etkinlik arasında ses akışının doğru olmasını sağlar. Gösterisini tamamlayan katılımcılara genellikle ödeme yapılmaz. İzleyici kitlesi ise diğer sanatçılardan, seslendirenin arkadaşlarından, ailelerinden ve mekanın müdavimlerinden oluşur. Kimi yerlerde gösterinin bedeli olarak katılımcıya yemek ikram edilir.

Zeki ve yaratıcı, genç bir öğrenci olduğunuzu farz edin. Bir kafede tertip edilen açık mikrofon gecesi, sizin sadece yaratıcı yönlerinizi ifade etmeniz ve insanların önünde gösterilerinizi sunmanız için değil özgüveninizi geliştirmeniz ve topluma faydalı bir birey olmayı öğrenmeniz için de pozitif atmosfer sağlar. Ayrıca bu mekanlar, bir insanın kimi harika duygu ve düşüncelerini, ilk kez kendi ağzından duyacak bir kitleye sunma fırsatı verir. Bütün bunlara ilaveten açık mikrofon geceleri, bir konuda aynı kafa yapısına sahip yaratıcı sanatçıların birbirleriyle buluşup duygu ve düşüncelerini paylaşabilecekleri bir zemindir. Teknolojideki bütün gelişmeler ve günümüz insanının karşı karşıya olduğu kaygı ve üzüntü kaynağı konulara ilişkin, geleceğimiz olan gençlerin zihinlerinde ve yüreklerinde neler taşıdığına göz atmak için, açık mikrofon geceleri iyi bir seçenektir. Bu etkinlikler, geleceğin potansiyel devlet adamlarının, görüşlerini şarkılar ve şarkı sözleri aracılığıyla paylaşabileceği, izleyicide umudu ve iyimserliği besleyebilecekleri, sadece düzenleyenin değil, toplumun da bir şeyler kazanabileceği organizasyonlardır.

Gençlerin özgüvenlerini temin etmeleri bir yana, bu mekanların diğer bir faydası da genç sanatçıların birbirleriyle tanışıp kaynaşmaları, birbirleriyle fikirlerini paylaşmaları ve ömür boyu sürecek arkadaşlıklar ve bağlar kurmalarıdır. Açık mikrofon gecelerinin ortaklaşa yapılması ve rekabetin devre dışı bırakılması, sanatçılar arasında işbirliği duygusunun gelişmesini sağlar. Günümüz gençliğinin neler düşündüğünü ve neler hissettiğini gerçekten bilmek için açık mikrofon geceleri onların zihinlerine, kalplerine ve ruhlarına şahit olabileceğimiz bir zemindir. Sanat, hayatın bir aynasıdır ve gençler, yetişkinlerin karmaşık düşünceleriyle zihinlerini bulandırmadan bir konunun en vurucu yönüne ulaşma yetenekleri ile de bilinirler.

Bugünlerde iletişim kurmak ve fikirlerimizi paylaşmak için sosyal medya ve anlık mesajlaşma imkanı sağlayan uygulamalar var. Ancak bunun bir bilgisa-



yar arkasından yapılması, insanın kendini ifade edişinde mutlaka bir eksikliğe, duyguların tam olarak yansıtılamamasına neden olur. Açık mikrofon gecelerinin yüz yüze etkileşim tarzı, sosyal medya ortamında eksik kalan sıcaklığı ve samimi atmosferi yaratır. Okulların da açık mikrofon gecelerine katılması, gençlerin bu etkinliklerde dünyada olup bitenlerin farkına varmalarını kolaylaştırır. Bu durumun kendini ifade etme ve yaratıcılık üzerinde olumlu bir etkisinin olduğu ve yaratıcı bireylerin hayatlarındaki ilham kaynakları için faydalı fikirler bulmalarına katkı sağladığı söylenebilir.

Bu etkinlikler, müzisyenliği bir meslek olarak icra etmek isteyenler için, insanların önünde çalma tecrübesini kazanabilecekleri ve müzik endüstrisinin mali çarklarına bulaşmadan şarkılarını bir şekilde halka sunabilecekleri platformlardır. Özellikle ülkenin nabzını elinde tutan halk sanatçıları, bu mekanlardan azami düzeyde yararlanıyorlar. Sıradan insanın sorunlarını dile getirmeye çalışan halk sanatçıları, müzik endüstrisinin ana akım sanatçıları sokmaya çalıştığı kalıplardan rahatsızdırlar. Açık mikrofon geceleri, kendi kendimize keşfedemeyeceğimiz basit gerçekler ve değerli perspektiflere ulaşmak için önemli bir fırsat ve yediden yetmişe her yaş grubundan insan için müzikal yeteneklerini, hemşehrilerine sergileyebilecekleri bir imkandır. Bu tür etkinlikler, katılan izleyiciler için başka bir şekilde asla kavrayamayacakları bakış açısı ve duyarlılıkla, daha derin bir kavrayış ve dürüst bir duygu dünyasına gözlerini açma potansiyeli de taşır.

Müziğin toplumu etkileme ve bir büyüme aracı olma potansiyeli vardır. Sanatçı bireylerin gerçek duygu ve düşüncelerinin genellikle teknoloji duvarının arkasına saklanabildiği veya önceden belirlenmiş bir kabul edilebilirlik reçetesi ile bastırılabildiği sosyal medya ve müzik endüstrisi ile mukayese edildiğinde, açık mikrofon geceleri müziğin ve şarkı sözlerinin hoş bir ortamda özgürce paylaşılabildiği bir toplum gerçeğidir. Bu geceler, acemi müzisyenlerin yanı sıra deneyimli besteciler için de, işin içinde izleyicilerin de bulunduğu, tecrübelerden karşılıklı olarak faydalanabilecekleri sıcak bir ortamdır. Amerikan müzik kültüründeki bu gizli cevher, toplumun eşitlik, karşılıklı saygı ve takdir duygusunun gelişmesine katkı sağlaması bakımından çok önemlidir.

İnternet sayfasından: "Şairler, komedyenler, hokkabazlar, vantriloklar, pandomimciler, sihirbazlar ve müzisyenler sahneye davetlidir! Süre 15-20 dakika arasıdır. Sanatçı değilseniz, yüksek sesle alkışlayın, şarkı söyleyin, şakalara gülün ve hoşça vakit geçirin."

Open Mic Night

MÜZİK TERAPİSİ





BAZI ruhi ve fiziki rahatsızlıklarda müziğin iyileştirici etkisinden faydalanmak eski bir tıbbi uygulamadır. Müzik terapisinin hastalığın iyileşmesinde veya hastalıkla başa çıkmadaki katkısı konusunda birçok yeni araştırma vardır.

Rahatsızlıklarda müzik iki türlü kullanılır. Pasif terapide hasta; terapist veya başkaları tarafından icra edilen ya da kaydedilmiş müziği dinler. Aktif terapide ise, bizzat söyler, çalar veya müziğin ritmine uygun olarak hareket veya dans eder.

Terapide kullanılacak müzik hastaya ve durumuna uygun olarak seçilir. Bazen meditatif müzikler, bazen hızlı ritimli müzikler gerekebilir. Enstrumental veya sözlü müzik tercih edilebilir. Terapi tek veya grup olarak yapılabilir.

Müzik terapisinin bazı sonuçları şunlardır:

* Prematür bebeklerde solunum ve nabzın düzene girmesi, emme refleksinin yerine gelmesi, anne-bebek bağlanması

* Öğrenme problemi yaşayan zihinsel engellilerde ilginin konuya çekilmesi, dikkat süresinin uzaması, hissederek öğrenmenin sağlanması, hafızanın güçlenmesi, komutları izlemenin kolaylaşması, öğrenme stresi ve süresinin azalması, duyguların gelişmesi ve ifade edilebilmesi, dil becerisi, özgüven ve sosyal becerilerin artması

* Otistik çocuklarda göz teması, algı, dikkat süresi, bilişsel ve kaba-ince motor beceriler, beden ve etraf farkındalığı, sözel olan ve olmayan iletişim ve sosyal etkileşimin artması, öfke davranışlarının ve hiperaktivitenin azalması, hafızanın güçlenmesi, törensel ve rutin davranışların değişmesi, sınıfa girme, öğretmeni selamlama, soru sorma, odaklanma ve oyuna katılmanın gelişmesi

* Madde bağımlısı hastalarda madde tüketimi, dışlanmaktan doğan iletişim noksanlığı, kendine güvensizlik, işe yaramama inancı ve çalışmayı bırakmanın azalması, motivasyonun artması, günlük hayata dengeli, uyumlu ve sakin bir şekilde geçişin sağlanması

* Kaygı bozukluğu, gerilim, uykusuzluk, sosyal fobi ve izolasyon, yeme bozukluğu, depresyon, intihara eğilim ve saldırganlığı olan hastalarda belirtilerin azalması

* Duygudurum bozukluğu olan hastalarda gerçeklik algısı, benlik saygısı, dikkat, bilişsel fonksiyonlar ve sosyal becerilerin artması

* Akut ve kronik ağrı, ameliyat öncesi ve sonrası ağrı, yanık, kanser ve doğum ağrısı olanlarda ağrı, kaygı ve gerilimin azalması

* Akciğer hastalarında solunum fonksiyonunun gelişmesi

* Kalp hastalarında tansiyonun düşmesi

* Parkinson hastalarında yürürken donup kalma, buna bağlı sosyal hayattan tecrit ve depresyona eğilimin azalması, yutkunmanın kolaylaşması ve nefes borusuna içecek-yiyecek kaçmasının engellenmesi, tekdüze duygulanım ve 'maske yüz' görüntüsünün gerilemesi

* Multipl sklerozlu hastalarda motor becerilerin artması, denge ve konuşma zorluğunun azalması

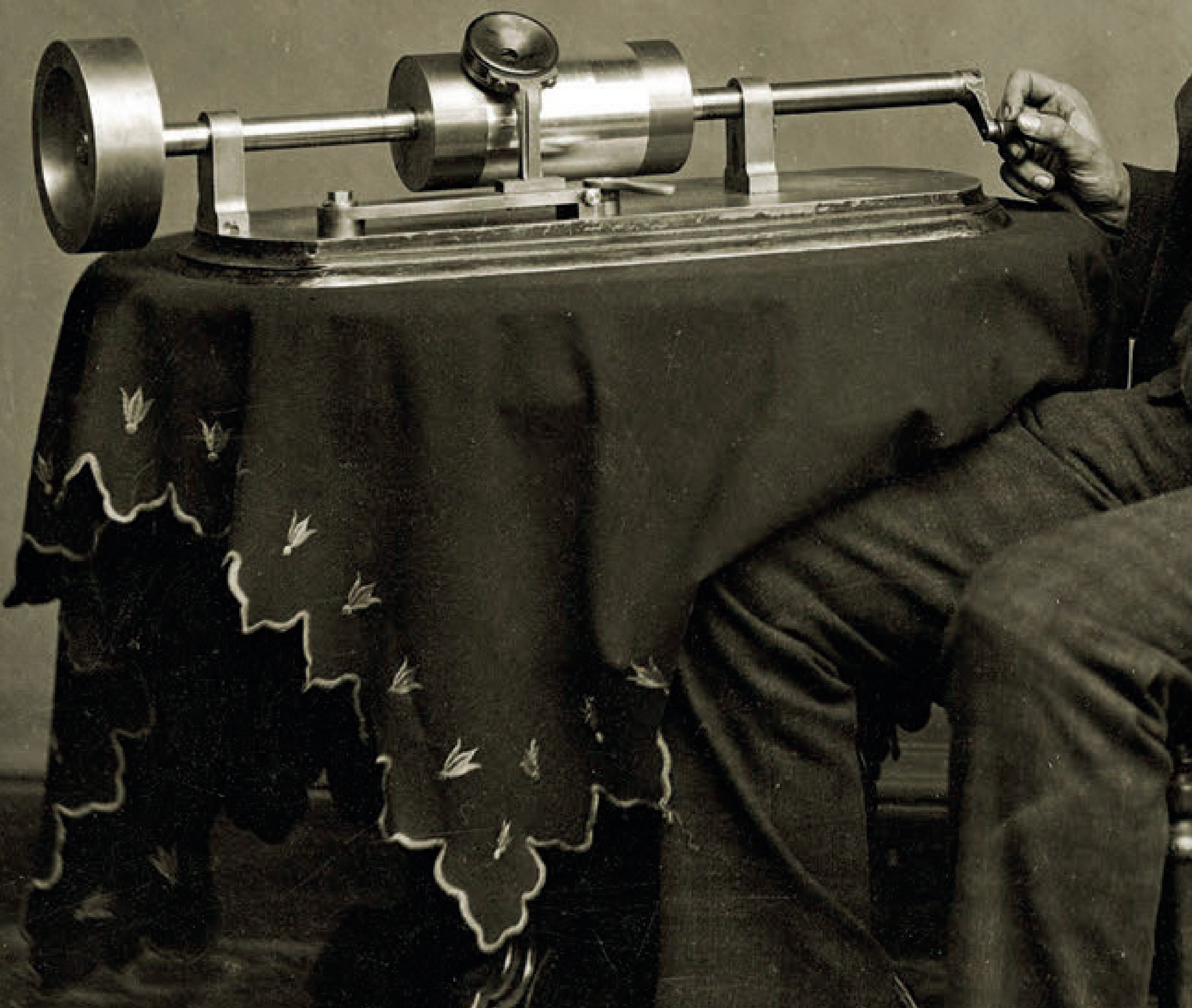
* Alzheimer ve bunama hastalarında hafızanın güçlenmesi, sosyal etkileşimin artması

* Felçli ve travmatik beyin hasarı olan hastalarda solunum, yutkunma ve konuşmanın gelişmesi, hareket kabiliyetinin ve sosyal becerilerin artması, hafızanın güçlenmesi, bilişsel fonksiyonların yerine gelmesi

Müzik terapisinden gelecekte daha çok faydalanabilmek için, üniversite ve yüksekokullarda müzik terapisi ile ilgili ayrı bölümlerin açılması ve belirli hastalıklara özel müzikterapistlerin yetişmesi gerekir.

SES KAYDININ MACERASI

GÖKHAN ALTINBAŞ



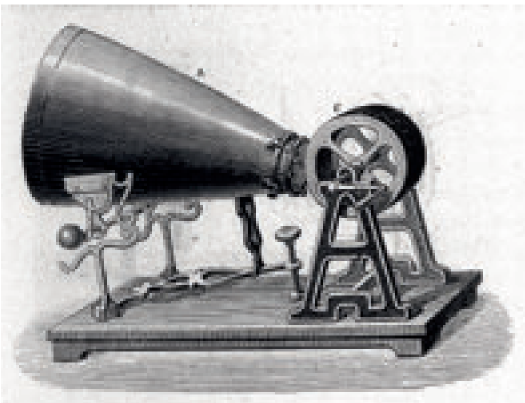


Thomas Edison ve fonograf.

İNSANIN kendini görme ve duyma isteği antik çağlardan beri Narkissos ve Ekho gibi bir çok mite konu olmuştur. Eflatun'un suyla çalışan, saat başlarında ezgi çaldığı söylenen mekanik çalgısından, keşiş Albertus Magnus'un insan sesi çıkaran makinesine kadar türlü denemelerle ortaya konan öncül ses teknolojisi çalışmaları, sonuçlarını ancak 19. yüzyılda somut bir şekilde gösterebilmiştir. Ses kaydının gelişimindeki en önemli etkenlerden biri de şüphesiz mikrofon teknolojileridir. 1827 yılında Sir Charles Wheatstone tarafından yapılan ilk çalışmalar, daha sonra ses dalgalarını elektriksel titreşimlere çeviren, elektroakustik bir cihaz olan mikrofonun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bir çok icatta imzası olan İrlandalı Édouard-Léon de Martinville'in 1857 yılında bulduğu fonotograf *(phonautograph)*, dünyada bilinen ilk ses kayıt aleti özelliğini taşımaktadır. Silindir fıçı biçiminde bir ağızlığa sahip olan fonotograf, dar ağız tarafına gerilmiş deriden bir zar ve bu zarın ortasında uzanan sert bir kıldan meydana gelen sivri bir uca sahipti. Fıçı içerisine iletilen ses, titreşimlerle bu ucu hareket ettirerek kağıt tabaka üzerinde iz bırakıyordu. Daha sonra aynı uç bu çizgiler üzerinde hareket ettiğinde, çizgilerin titreşimiyle sesler duyulabiliyordu.

Yaklaşık 15 yıl sonra Alexander Graham Bell, telefonu icat ettiğinde öncü fikirleriyle gelecekte Thomas Edison ve Emile Berliner gibi mucitler için çok farklı bakış açılarına ışık tutacaktı. Edison, Bell'in icat ettiği telefonu kullanırken açıktaki çelik tellerin ses titreşimlerinin sesi ilettiğini şans eseri fark etti ve 1877 yılında bu prensiple çalışan fonografı *(phonograph)* icat etti. Edison, fonografın kullanım amaçlarını; sekreter olmadan not tutabilme, görme engelliler için işitsel kitaplar, aile kayıtları, müzik kutuları, sesli



Fonotograf.



Grafofon.



Gramofon.

oyuncak bebek yapımı, zamanı bildiren uyarıcılar, eğitim kayıtları şeklinde çeşitlendirmiştir. Fonograf ile yapılan ilk önemli müzik kaydı 1889 yılında ünlü besteci Johannes Brahms'ın çaldığı Macar danslarından biri olmuştur. Her bir gelişme birbirine ışık tutarak ilerlerken, 1881 yılında Graham Bell ve teknik danışmanı Charles Sumner Tainter, Edison'un fonografına benzeyen ancak ses kayıtlarını kalay yerine balmumu benzeri bir madde ile kaplı silindirlere yapan grafofonu *(graphophone)* icat etti.

19. yüzyılın en önemli icatlarından biri olan gramofon *(gramophone)*, Emile Berliner tarafından 1887 yılında tescil ettirilmiştir. Döneminde oldukça sert eleştiriler alan ve icadıyla bir çok mecrada dalga geçilen Berliner'e yakın çevresi tarafından 'konuşan bebek işine girmesi' tavsiye edilse de Berliner gramafonun oyuncak kimliğinde bir icat olmaması konusunda oldukça kararlıydı. Yıllar süren uğraşlar neticesinde plaklardan iğnelere kadar kullanılan malzemelerin gelişimi gramofonun popülerliğini arttırdı ve farklı firmalar tarafından milyonlarca plak basıldı.

1924-1925 yıllarından sonra kullanılmaya başlanan amplifikatör ve elektrikli mikrofonlar, sesin yüksekliğini, bas ve tiz karakterini alçaltıp yükseltme avantajı sağladığı için kayıt esnasında bir çok sorunu çözdü. 1950'li yıllara gelinirken 78 rpm (dakikada devir) olan plaklara 45'lik ve 33 devirli pikapların seri üretiminin de eklenmesinden sonra her tür plağı çalabilme özelliğine sahip çok devirli pikaplar üretilmeye başladı.

Sesin manyetik kayıtları ile ilgili ilk çalışmalar ise 1898'de Valdemar Poulsen tarafından çelik tel üzerine ses sinyalinin elektro-mıknatısa yönlendirilmesi ile yapılmıştır. Ancak telegrafon *(telegraphone)* olarak bilinen bu sistemden düşük kalitede ses alınabiliyordu. Başka bir kayıt teknolojisi olan çelik şeritler, 1928 yılında yerini demir oksit kaplı kağıt şeritlere bırakmış; 1935 yılında Alman AEG firması tarafından uzun yıllar kullanılacak olan makara bant dönemi başlamıştır. Yüksek kalite ses ve dayanıklılık bu cihazların üretiminde en önemli kıstaslar olmuştur. Bu bağlamda taş plakların sonunun başlangıcını getiren Nagra teypler ise 1951 yılında Stefan Kudelski tarafından geliştirilmiştir. Uzunçalarların *(longplay) stereo,* teyp gibi yeni ses kayıt teknolojisiyle gireceği ve yakın zamanda kaybedeceği savaşı başlatan öncü adım olan teyp bandı, 1965 yılında taş plakları tahtından edecektir.

Türkiye'de yıllarca teyp olarak adlandırılan manyetik ses cihazları, İngilizce şerit anlamına gelen *tape* kelimesinden gelmektedir. II. Dünya Savaşında Naziler tarafından ülkenin farklı yerlerinde propaganda amaçlı kullanılan manyetik bantlar, hem Hitler'in gizliliğini sağlamak hem de aynı anda birçok kişiye sesin ulaşmasını temin amacıyla kullanılmıştır. Teypçalarların/kaydedicilerin küçülmesi ve büyük bantlardan küçük kasetçalarlara/kaydedicilere geçilmesi ile ses kayıt imkanları, kurumsaldan bireysel çalışmalara çevrilmiştir. Sony'nin 1979 yılında ürettiği ilk *walkman* modeli Sony TPS-L2 ile beraber müzik dinleme alışkanlığı, yerini mobil ve bireysel dinleme alışkanlığına bırakmıştır. Daha sonra kayıt özelliği olan *walkman*ler kullanıcılara eserleri kopyalama ve radyodan kaydetme imkanı sunmuştur. İnternetin hayatımıza girmesi ise *CD-DVD*'lerin aktif olarak kullanılmasıyla yaklaşık zaman dilimine denk gelmiştir. İnternet hızlarının henüz megabitlere ulaşmadığı dönemlerde içerisinde yüzlerce *mp3* formatında eserin yer aldığı *CD* ve *DVD*'ler aracılığıyla arşivler oluşturulmuştur.

Müzik teknolojisi yazarı ve yapımcı Bobby Owsinski, 2009 yılında geliştirdigi kuramında müzik kayıt endüstrisini üç farklı aralıkla sınıflandırmıştır: 1.0, makara teyp ve optik ortam arası; 2.0, optik ortam ve internet arası; 3.0, internet ve sonrası. Teknolojik gelişmelerdeki sürat, teyplerden sonra kayıt teknolojilerinin de hızla değişmesine



Nagra teyp.



Walkman.

sebep olmuştur. Owsinski'nin *Music 2.0* olarak belirttiği dijital ses kayıt teknolojilerinin hızla gelişme gösterdiği 90'lar ve sonrası dönemde, ses kayıtları hem kalite hem de muhafaza edilme açısından büyük çapta değişikliğe uğramıştır.

Analogdan dijitale geçiş sürecindeki en önemli gelişmelerden biri ise 1980 yılında çıkarılan sabit diskli dijital kaydedici EMT 420'dir. IBM'in aynı yıllarda çıkardığı ilk 16 bitlik bilgisayarıyla birlikte profesyonel stüdyolar ya da ev stüdyolarında *(home studio)* yapılacak ses kayıtlarının da ilk adımları atılmış olur. Zamanla geliştirilen dijital işlemciler *(processor)*, günümüzde analog işlemcilerin yaptığı işlemleri gerek tekli, gerek çoklu *(multi-processor)* olarak ses programları içerisine entegre edilmiş eklentiler *(plug-in)* aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Öncesinde bir odayı doldurabilen ses mikseri *(sound mixer)*, efektör *(effector)*, pedal, eşitleyiciler *(equalizer)* artık tek bir bilgisayar üzerinden, tek bir bilgisayar işlemcisi aracılığıyla, tek bir tıkla çalıştırılabilmektedir. Günümüzde analog cihazlar da dijital cihazlarla senkronize çalışmakta, kayıt esnasında istenen ses karakterine ulaşılmasında büyük yol katedilmektedir. Bugün kullanılan mikrofonlar elektrodinamik, manyetik, şeritli, karbonlu, kondansatörlü (kapasitif), kristalli, elektrikli ve elektromanyetik gibi bir çok türe sahiptir ve kayıt imkanlarına katkıları yadsınamaz orandadır.

Cakewalk, Adobe Audition, Cubase, Pro Tools, Logic gibi ses yazılımları, günümüzde profesyonel stüdyoların ve ev stüdyolarının vazgeçilmez programları hâline gelmiştir. Yazılımcılar tarafından bu programlar için her geçen gün farklı eklentiler üretilerek kayıt imkanları üst seviyelere getirilmiştir. Son beş yıl içerisinde geliştirilen yapay zeka (AI) teknolojisi, ses yazılımlarına da uygulanarak daha önce imkansız denen bir çok özelliği mümkün hâle getirmiştir. Sürekli gelişen teknolojinin gidişatına bakıldığında bize sunulanın buz dağının yalnızca görünen kısmı olduğuna kanaat getirmek pek zor değil... Z

KAYNAKÇA

¶ Arda Eden. "Open Sound Control ile Ses Sentezleyici Denetleme: 'Pure Data' Ortamında Eklemeli Sentezleme Uygulaması." *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1/2 (2017): 163-171.
¶ Cemal Ünlü. *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf – Gramofon - Taş Plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
¶ Cihan Işıkhan. "Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye'de Müzik Teknolojisi Eğitimi." *Journal of Academic Social Science* 1 (2013): 102-111.
¶ http://www.broadcasterinfo.net/ContentDetails-1646-manyetik-kayit-tarihi-[1]
¶ Server Acim. "Elektronik Müzik Tarihi." Ders Notu, Malatya, 2013.
¶ Seyhan Canyakan. "Ses Tarihi: Audio Özelinde Müzik Teknolojisi ve Kökeni." *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10 (2017): 171-191.

İLETİLEN, TAŞINAN VE SAKLANAN BİR SES UĞRUNA İCATLAR

MUHAMMED NUR ANBARLI



Gramofon ustası Mehmet Öztekin'in özel yapımı ahşap üzeri porselen kutulu gramofon.

ONDOKUZUNCU yüzyıl sesin iletimi, aktarımı ve kaydı ile ilgili teknolojik gelişmelerin birbirini tetikleyerek ardı ardına ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Önce ses titreşimlerinin iletimiyle birlikte telgraf, arkasından sesin aktarımının mümkün olmasıyla telefon, aşağı yukarı aynı zamanlarda sesin bir madenî plaka üzerine kaydedilebilir olmasıyla fonograf ve hemen ardından gramofon, Avrupa, ABD ve Kanada'dan birçok bilimadamının birbirlerinden çoğu zaman haberleri dahi olmadan gerçekleştirdikleri icatlardır. Sanayi Devriminin doğal sonuçları olarak bakabileceğimiz bu devrim niteliğindeki icatlar, sonraki dönemleri derinden etkiledi ve teknolojiyi özel olarak sanayi üretimi için kurulmuş alanlardan alıp gündelik hayatın içine ve sıradan evlere taşıdı.

MORS ALFABESİ VE TELGRAF

Samuel Morse 1835'te geliştirdiği ve iki yıl sonra kullanıma soktuğu Morse alfabesi için 1840'ta patent aldı. İlk hattı Baltimore- Maryland ile başkent Washington arasında kurdu. İncil'den bir cümleyi içeren ilk mesaj, 24 Mayıs 1844 tarihinde iletildi. Mors alfabesinde kısa ve uzun sinyallerin kombinasyonu bir sayıya, her sayı da bir harfe karşılık geliyordu. Ancak sistemin kullanımı kolay değildi. Alfred Vail'in katkılarıyla bazı revizyonlar geçirerek kısa ve uzun sinyallerin yanında duraklamaların da kullanıldığı bir iletim dili hâline geldi ve Amerikan Morse Kodu olarak isimlendirildi.

Morse ve telgrafla iletişim, dönemin en önemli buluşları arasındaydı. Mesajların atlı ulaklarla, duman işaretleriyle, güvercinlerle ve gemiler kullanılarak iletilebildiği bir dönemden sonra teller aracılığıyla uzak mekanlara bilgi aktarım kolaylaşmıştı. Kısa zamanda, Morse telgrafı standart araçları, kuralları ve uzmanlarıyla tam örgütlenmiş bir kamu hizmeti durumuna geldi.

Telgrafın icadı yeni düşüncelerin, arzuların ve ihtiyaçların önünü açtı. Şimdi hedef, iletilen mesajları yazıyla alabilmekti. Bu alanda en önemli gelişme, Dupleks adı verilen çift taraflı, yani her iki yönden birden mesaj gönderme tekniğinin bulunması oldu. Bu icat iki kişinin eseriydi: Wheatstone (1852) ve Stearns (1868). 1855'te İngiliz David Hughes mesajların yazı ile iletilebilmesi için alfabenin harflerine karşılık olan bir klavye teklif etti. 1871'de, gençliğinde telgraf operatörlüğü yapan Thomas Edison (1847-1931) Duplex tekniğini Quadruplex hâline getirdi. Bir telgraf teknisyeni olan Fransız Émile Baudot ise 1874'te birkaç mesajı birden görderme imkanı veren yazılı bir telgraf geliştirdi.

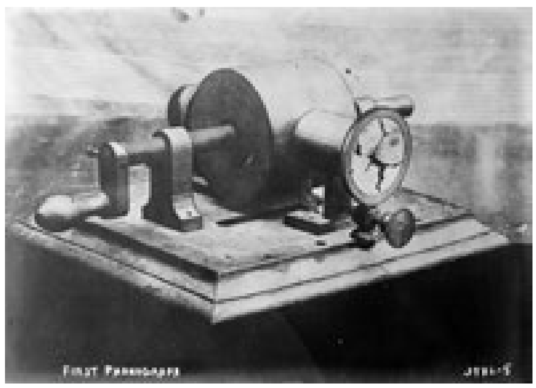
TELEFON

1782'de papaz Dom Gauthey sesleri 800 m uzağa götürmeyi denemişti. Bu alandaki ilk ciddi çalışmayı yapan Amerikalı Charles Page (1812-1873) yumuşak demir parçacıklarını hızla mıknatıslamak ve mıknatıslığını gidermek yoluyla sesleri almayı başardı. Meslektaşı Cenevreli fizikçi Auguste de la Rive (1801-1873) bu sistemi geliştirdi. Alman fizikçi Philipp Reis (1801-1873) ise sesin titrettiği bir zarla elektrik devresini açıp kapatan makina yaptı.

Babası gibi fonetik ve konuşma me-



1876. "Yüzyılın ilerlemesi: Buharlı kazanlar, elektrikli telgraf, lokomotif, vapur."
Currier & Ives, 1876, Library of Congress arşivi.



1878. İlk fonograf makinası.



1895. Fonografın icat edildiği dönem. Fonografın en ibtidai örnekleri hemen Osmanlı topraklarında gelmişti.



1897. Fonograf dinleyen bir aile fotoğrafı.

kanizmasıyla ilgilenen ve sağır-dilsizlerin eğitimiyle ilgili sorunları çözmeye çalışan İskoç bilim adamı Alexander Graham Bell (1847-1922) bu çalışmalardan haberdar oldu. Bell, incelemeleri sırasında Helmholtz'un "İşitme Duyusu Açısından Müziğin Fizyolojik Teorisi" (1863) adlı eserinden, elektromıknatısın etkilediği bir diyapazon aracılığıyla nasıl sesler elde edilebileceği hakkında fikir edinmişti. 1872'de Boston Üniversitesine ses fizyolojisi profesörü olarak atanan Bell, 1875'te telgraf manipülasyonu aracılığıyla bir diyapazonu titreştirebildi. Sonra diyapazonun yerine mıknatıslı maden parçaları kullandı ve kuru bir ses çıkararak elektromıknatısa gidip yapıştıklarını gözlemledi. Ani bir esinlenmeyle, maden parçacıklarının yerine bir zar yerleştirdi ve zarı titreşimlerine göre direnci değişen bir elektrik devresine bağladı. 10 Mart 1876'da, telin öbür ucunda çalışmakta olan asistanına seslendi: "Bay Watson, gelin! Size ihtiyacım var." Patronunun sesini duyan Watson şaşkın ve ürkek bir tavırla koşup geldi. Bu, ilk telefon konuşmasıydı.

Sesin iletimi olağanüstü bir buluş olarak nitelense de, ses ancak 10-12 metre gidebiliyordu. Çünkü mekanizma bir elektrik jeneratörüyle çalışmıyordu; elektrik akımını yaratan, vericideki manyetik alanın değişimleriydi ve bu telden geçerek alıcıdaki elektromıknatısı harekete getiriyordu. Aynı yıl içinde Thomas Edison vericiye bir pil bağlayarak gücünü arttırdı. 1878'de David Edward Hughes mikrofonu icat etti ve böylece zarların titreşimleri sonucu elde edilen sesleri yükseltmek mümkün oldu.

Telefon görülmemiş bir heyecan oluşturduğu kadar, kıskançlıklara, kinlere ve davalara da konu oldu. İlk davayı açan Amerikalı teknisyen Elisha Gray (1835-1901) idi. İçine kapanık bir araştırmacı olan Gray, telefonu Graham Bell'le aynı zamanda bulmuş, ama ne yazık ki patent müracaatı ondan iki saat sonra olmuştu. Bu gecikme mahkemelerin, haklarını reddetmesi için yetti. Graham Bell'in, icadını telgraf şirketi Western Union'a teklif edip (1877) ret cevabı almasından sonra kurulan Bell Telefon Şirketi aleyhine; sözde başka mucitler, geliştiriciler ve rakipler tarafından çok sayıda dava açıldı. Berat meseleleri çevresinde tatsız didişmeler ve açgözlü çekişmeler oldu.

Bütün davalar artarda Bell'in lehine sona ererken, telefon da bir yandan yayılmakta, teller şehirlerden şehirlere uzanmaktaydı. 1880'de Amerika'nın 35 eyaleti telefon santraline kavuşmuş ve 70.000 abone kaydetmişti. Bell, 4 Ağustos 1922'de öldüğünde Amerika ve Kanada'daki 17 milyon abonelik şebekede ulaşım bir dakikalığına durduruldu.

FONOGRAF

Telefonun icadı başka icatların yolunu açtı. 1857'de, mütevazı bir basın musahhihi olan Fransız Édouard-Léon (1817-1879) ses kaydeden bir cihaz imal etti. Cihaz, altında bir silindirin döndüğü madenî sivri uç ve buna bağlı zardan oluşuyordu. Zarın önünde konuşulunca ya da şarkı söylenince sesler sivri madenî uç aracılığıyla silindirin üzerinde titreşimli izler bırakıyordu. Ancak bunun tersi, yani sivri ucu bu izlerden bir daha geçirmek yoluyla söz ya da müziği yeniden meydana getirmek kolay kolay kimsenin aklına gelecek şey değildi. Bunu ilk düşünen, şair ve mizahçı bilimadamı Fransız Charles Cros (1842-1888) oldu. Cros teorik olarak renkli fotoğraf, gezegenler arası ulaşım tasarlayan biriydi. 1877'de Bilimler Akademisine, sesi kaydedip dinlemeye yarayacak, 'paleofon' adını verdiği aletin planını sundu.

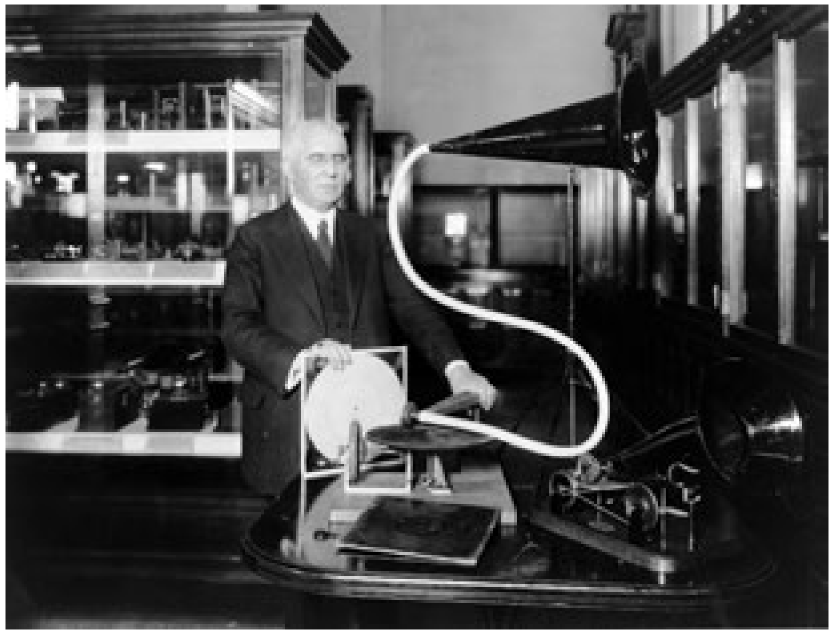
Edison bu çalışmadan haberdar oldu mu, yoksa yalnızca bir rastlantı sonucu mu bilmiyoruz, o yıl içinde aynı ilkelere dayanan bir ses kayıt cihazı için patent müracaatında bulundu.

Edison'un 'ses yazmak' anlamında 'fonograf' adını verdiği ve 'konuşan makina' dediği cihazda, burgu yatak içinde bir eksenle çevrilebilen silindire kalay folyo sarılıydı. Ses titreşimleriyle harekete geçen diyafram ve ortasındaki iğne dönen silindire değdiği zaman



1899. "Bunu duydunuz mu?" başlıklı Edison Fonograf Konseri reklâm afişi. Altta, Edison markalı sanayi üretimi bir fonograf.





1910. Emile Berliner disk kayıt gramofon makina modeli ile.

folyo üzerinde sesle uyumlu helezon biçimli inişli çıkışlı bir çukur açıyordu. Kayıt bittikten sonra, ses verici diyaframın iğnesi başlangıç noktasına getirilip silindir son hızla döndürülünce kaydedilen sesin benzeri duyuluyordu. Kaydetmek ve dinlemek için iki ayrı sistem kullanılıyordu.

1877'nin bir sonbahar günü New York'ta bir makina tamircisine giren Edison, elindeki planı göstererek ustaya, "Bu makinayı aynen plandaki gibi yapabilir misiniz?" dedi. Makinanın ne işe yaracağını soran ustaya, "Bu makina insan sesini uzun süre bozulmadan saklayabilecek" cevabını verdi. 40 yıllık makina ustası bu düşünceyi saçma bulunca bir kavanoz reçeline iddiaya girdiler. Usta tuhaf makinanın yapımını bitirdiğinde, genç adam yanındaki uzun boruyu makinaya taktı, kolu çevirdi. Onu cihazın önünde "Mary had a little lamb. Its fleece was as white as snow" (Mary'nin küçük bir kuzusu vardı. Kuzunun yünü kar gibi beyazdı) sözlü çocuk şarkısını söylerken görenler, kolu bir daha çevirdiğinde makinanın boğuk sesle şarkıyı tekrarladığını duydular. Edison, insan sesini ilk defa kaydeden adam olarak tarihe geçti.

GRAMOFON

1885'te Graham Bell fonografta kayıt için balmumu kullandı ve cihaz grafofon adını aldı. Bell'in kullandığı silindir disk üzerinde çalışan Alman Emile Berliner (1851-1929) kaydetme sistemini geliştirerek plak üzerindeki çizintilerin derinliğine değil de yanlamasına olmasını sağladı. Berliner'in kullandığı ilk malzemeler, üzerlerine balmumu sıkılmış çinko plaklardı. Berliner 'grafofon'u 'gramofon'a çevirdi ve bu isimle patent alındı. Berliner'in gramofona getirdiği yeniliklerin en önemlisi, sadece bir plağa kaydedilebilme problemini ortadan kaldırarak kopyalanabilen plakları bulmasıdır. Berliner'in önemli bir çalışması da gramofon sanayinin kurulmasına ön ayak olmasıdır.

Gramofon; diyafram, kaydedici iğne, ses kaydedilen plak ve bir borudan meydana geliyordu. Ses gramofona yöneltildiğinde diyafram titreşerek kaydedici iğneyi harekete geçiriyor, iğne de plağı çiziyordu. Ses dinlenilmek istendiğinde plak döndürülüyor, çizintiler üzerinde yürüyen iğne diyaframı titreştiriyordu. Bu titreşimle meydana gelen küçük çapta ses dalgaları, ucu huni biçiminde açılmış bir boru ile yükseltilerek duyulacak şekle getiriliyordu.

20. yüzyılda teknoloji ile birlikte gramofon da büyük gelişmeler göstermiştir. Önceleri kol ile çalıştırılan gramofonlar, daha sonra elektrik motoru ile işlemeye başlamıştır. Hızı ayarlanabilen bu motorlar sayesinde bir plağa değişik miktarda kayıt yapmak veya kaydedilmiş sesleri istenen hızda dinlemek mümkün olmuştur. Gramofonun gelişmesinde plak önemli bir yer tutar. Pikap başı plak üzerine kaydedilmiş titreşimleri iğnesi yardımı ile alarak elektriksel titreşimlere dönüştürür. Pikap kolu da, bu hareketleri piezo-elektriksel ya da elektromanyetiksel olarak elektrik işaretlerine dönüştürür. Elektriksel titreşimler amplifikatöre girip yükseltilmiş olarak çıkar, oradan hoparlöre gelerek yeniden ses titreşimlerine (ses dalgalarına) dönüşür ve yayılır. Huni biçimli boruların yerini alan hoparlörler daha metalik fakat daha net ses verirler.

Günümüzde kullanılan plaklar mikroyivli PVC disklerdir. Bu plakların kaydetme özelliği yoktur. Plakların doldurulmasında bir ana plaktan istifade edilir. Aşındırma ya da elektrolizle kalıp çıkarılarak plağın çok sayıda kopyası yapılabilir. Plakların bu özelliği bir dezavantajsa da, kaydedilen seslerin aslına çok yakın nitelikte dinlenebilmesi önemli bir avantajdır. Plak ve iğnenin yıpranmaması ve sesin niteliği için pikap kafaları ve iğneleri elden geldiğince hafif olarak ve kıymetli taşlardan imal edilmektedir. Otomatik pikaplarda herhangi bir plak bittiği zaman, makinaya müdahale edilmeksizin plak değiştirilebilir. Gramofon artık pikap diye isimlendirilmektedir.

Mekanik-akustik kayıt yöntemi 1920'de elektrikli sistemlerin ortaya çıkmasına kadar sürdü. Bant kayıt sis-



1900. Bir hanım fonografta disk çalıştırıyor.



1921. Thomas Edison fonografın yanında poz veriyor.

temlerini geliştirmek içinse manyetik ilkeleri kullanıldı. Bu sistemler, 1935'te manyetik plastik şeridin devreye girmesiyle, 1960'larda mikroelektroniğin kullanılmasıyla büyük bir ticari başarı kazandı. Gramofonun yaygın olarak kullanılmasını sağlayabilecek cazip gelişmeler, teyp cihazlarının pikapların yerini almasına mâni olamamıştır. Teyp cihazları, gramofona oranla; kaydedilen sesin daha net olarak ve uzun süre sonra dinlenebilmesi, daha kolay kullanılabilmesi, bu cihazlarda kullanılan kasetlerin ucuz ve çabuk çoğaltılabilmesi ve üstüne başka kayıt yapılabilmesi gibi kolaylıklar sağlamıştır.

FONOGRAF VE GRAMOFONUN OSMANLI'YA GİRİŞİ

Ses kayıt cihazları 1895'te Osmanlı'ya ulaştı. Sigmund Weinberg* tarafından İstanbul'a getirilen fonograf ilk zamanlarda 'sadanüvis' olarak adlandırılmış, daha sonra bu kelime unutulmuştur.

Zengin etnik mozayiği ile iyi pazar olacağı firmalarca çabuk anlaşılan İstanbul'a ilk kayıt ekibi 1900'de geldi. The Gramophone Company teknisyenleri 170 kadar kayıt gerçekleştirdi. Ardından Emile Berliner Şirketi 1900-1912 yılları arasında yaklaşık 3000 adet kayıt yaptı. 1903'ten itibaren tek yüzlü plaklar piyasaya sürüldü. İlk yıllarda özellikle kadınlar gramofondan gelen sesleri dinlemekle yetinmişler, 'gâvur işi' huni önüne geçip seslerini plaklara kaydetme konusunda katı bir tutum sergilemişlerdir. Kayıt yapan kadın sanatçılar zamanla arttı.

İlk dönemde Türkiye'de yapılan kayıtlar Almanya ve İngiltere'deki fabrikalarda basılarak mamül hâle getiriliyordu. Bu durum repertuvar açısından önemli çok sayıda kayıt kalıbının yurtdışında kalmasına sebep oldu. Yaşanan iki dünya savaşının pek çok koleksiyonluk belgeyi yok etmesi, özellikle Alman fabrika arşivlerinin tamamen kaybolması kayıt tarihimiz açısından üzücüdür. Feriköy ve Yeşilköy fabrikaları faaliyete geçtikten sonra şirketlerin ürün örneklerini, kalıplarını ve sair belge ve malzemeyi saklama alışkanlığı edinememiş olması da bu önemli kültürel mirasın günümüze erişimini engellemiş oldu.

DARÜLELHAN HEYETİ TARAFINDAN FONOGRAFLA DERLENEN İLK TÜRKÜ

Viyana'daki öğrenimlerinden yeni dönen Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler, 1925'te resmî olarak ilk kez halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere Batı Anadolu'ya gönderildi. Notaya alınan ezgilerin 76 tanesi *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında bastırıldı.

1900'lerin modern ses kayıt ve dinletme cihazı olan fonografın türkülerin derlenmesinde kullanılması, Türk müzik tarihi ve özellikle Türk halk müziği araştırmaları tarihi açısından önemlidir. Zira, halk müziği ürünleri ülkemizde kültür, sanat ve bilim camiasına ilk kez, notalar dışında, sahada doldurulan bu plaklar vasıtası ile tanıtılabildi. Derleme gezileri 1927, 1928 ve 1929 yıllarında sürdürüldü. Dört derleme gezisinde toplam 1000 kadar türkü, ses kaydı alınarak veya doğrudan notası yazılarak tespit edildi. Yayınlanan 12 türkü defterinde 600 kadar türkü notası yer aldı.

1930'LU YILLARDA PLAK ALTIN ÇAĞINI YAŞIYOR

Cumhuriyetin ilanıyla gelen yenileşme, ve Batılılaşma Türk toplumunu, sıkı sıkıya bağlı bulunduğu geleneksel yapıyı kırmaya zorladı. O günlere kadar Ermeni, Rum ve Çingene kadınlara özgü bir şeymiş gibi görülen sahneye çıkma, şarkı ve kanto söyleme işleri Türk Müslüman kadınlarca da yapılır oldu. Fikriye Hanım, sesini plaklara dolduran ilk Türk kadınıydı ve onun baş aktristi olduğu Süreyya Operet Topluluğu Ermeni operet saltanatına son veriyordu. Hafız Sami, Hafız Osman, Hafız Aşir, Tanburi Cemil Bey imparatorluk dönemindeki yaygın ünlerini çoğalan bir ilgiyle sürdürdüler. Z

*1868 Romanya doğumlu bir Polonya yahudisi olan Weinberg, Türk sinemasının gelişimi ve yaygınlaşmasında önemli bir yere sahiptir. Müzik ve sinema konusunda faaliyet gösteren Fransız firması Pathé'nin İstanbul'daki temsilcisi olan Weinberg 1908'de Beyoğlu'nda sürekli film gösteren ilk sinema salonu Cinema Pathé'yi açmış ve ilk konulu film olarak Molière'in Zoraki Nikah oyununu Türk sinemasına uyarlamıştır.



GRAMOFON VE PİKAP AKSAMI

Mehmet Emin Çekin Arşivi.



Pikap iğnesi kataloğundan bir sayfa.





Gramofon ve plak iğnesi kutuları.



Plak sileceği.



Ses devir göstergesi.







Ses aynaları.







Etiketler.



TÜRKİYE'NİN İLK PLAK FABRİKALARI

GÖKHAN AKÇURA

Bir fonograf ve kutu içinde kovanları.

Edison bir bando ile kayıt yapıyor. *Je Sais Tout,* Mayıs 1905



ESKİDEN taş plaklar vardı. Bakalitten yapılırlardı. Ağırdılar, hantaldılar, ama insanlar ilk şarkıları evlerindeki gramofonlardan bu plakları çalarak dinlerdi. 78 devirli plaklardı bunlar. Bir tarafı üç dakikalık bir şarkı alırdı. İki tarafı vardı, çevir dur, ancak altı dakika sürerdi. Ama başka seçenek olmadığından 1950'li yıllara kadar bu plaklarla idare edildi. Cüssesi büyük, hacmi küçük, lakin dönemine damgasını vurmuş bir plak endüstrisi yaratmıştı taş plaklar. Bu yazı, plakların doldurulup üretildiği mekanları, plak fabrikalarını anlatmayı amaçlıyor.

Ses ve müzik kayıt tarihimizin tarihi silindirli fonograflarla başlar. Sermet Muhtar Alus, bu aletin İstanbul'da meydana çıkış yılının 1895 olduğunu söyler. Fonograf ilk olarak Beyoğlu Cadde-i Kebir'de, piyano satıcısı Ernest Comendinger'in mağazasının vitrininde görülür. Alus, aynı yılın Ramazan ayında fonografın Şehzadebaşı'nda Kolacı Ziver'in bitişiğindeki dükkanda halka dinletildiğini de hatırlar:

Koskoca bir alamet. Üstünde bir çok ıvır zıvır, etrafında şimdiki tansiyon aletlerindeki lastik kulaklıklardan bir düzine; yanında şişe şişe elektrik pili. Masanın dört yanına oturulur, kulaklıklar takılır, elektriğe cereyan verilince kovan dönmeye, sivrisinek vızıltısı gibi sesler duyulmaya başlar: Venedik Karnavalı, Faust, Carmen vesaire... Hava bitince kuruşunu verip kalk...[1]

Fonografın kısa sürede kurulu olanları da çıkar. Makineler Fransa'dan ithal edilmektedir. Yine Alus, bunların satıldığı dükkanları sıralar: Beyoğlu'nda Bonmarşe, Tünel civarında Stentor Mağazası, İstanbul yakasında Hacı Köçek Camii yakınındaki saatçi, Vezneciler'de Makineci Salim ve Şehzadebaşı'nda Necati'nin dükkanı... İzmir'de karşımıza çıkan en eski fonograf ise saatçi Eyüp Sabri'nin dükkanındadır. *Ahenk* gazetesinde yayınlanan ilanında Balcılariçi'nde bulunan dükkanında fonograf makineleri yanı sıra 'İstanbul'un en meşhur hanendeleri tarafından' doldurulmuş kovanların da satıldığını öğreniriz.[2]

Refik Halit 'umuma mahsus fonograflar'ı, evlerine gelen büyüklerden biri olan Hafız Efendiden naklen anlatarak bilgilerimizi çoğaltır. Hafız Efendi, Çarşıkapı'ya yaklaşırken bir bakmış, dükkanın birinin vitrininde dikiş makinesi biçiminde bir alet, fırfır dönüyor, döndükçe siyah bir silindiri döndürüyor. Kuruşu vermiş, o da kulaklarına memeli lastik boruları sokmuş. Hayret: Adamın biri içeriden kah kah gülmüyor mu? İngilizce konuşmuyor mu? Refik Halit anlatmayı sürdürür:

"*İşte İstanbul fonografı ilk defa orada bu şekilde işitti. Sonra Vezneciler'de makineci Salim'in dükkanına getirdiler. Amma gene kulaktan takma cinsinden... Kovanlar: Bir İngilizin kahkahası, Abdülezel Paşanın nutku, Meddah Aşki'nin Yahudi taklidi gibi şeylerden ibaretti.*"[3]

Fonograflara önce Türkçe bir isim olarak 'sadanüvis'in yakıştırılmak istendiğini, ama bunun tutmadığını da Çankırılı Hacışeyhoğlu Ahmed Kemal anılarında aktarır. Ahmed Kemal, fonografın 1895-96 yıllarında İstanbul'a geldiğini, beş kişi birikinceye kadar beklenip 100 para verilerek dinlendiğini söyler. Kendisi de ilk seferinde 5 kuruş ödeyerek, "bir Yunan muharebesinde şehit düşen Abdülezel Paşanın ağzından, bir de Üçüncü Sultan Selim'in ağzından okunmuş iki hamasi nutuk" dinlemiştir. Bu iki nutku kovanlara Galatasaray Sultanisi jimnastik muallimi Faik Beyin okuduğu rivayet edilirmiş.[4]

Ercüment Ekrem Talu ise İstanbul'a ilk fonografın 1896-97 yıllarında geldiğini iddia eder. Ona göre bu fonografı Beyoğlu'nda Parmakkapı'da eczanesi bulunan meşhur kimyager Della Sudda Faik Paşa getirtmiştir. İsteyen eczaneye girip 1 kuruş karşılığında (ama o zamanın 1 kuruşu gümüştendir), bir veya iki kovan dinleyebilmektedir. "Hiç unutmam ben Fransız edibi Emile Zola'nın güç anlaşılır bir nutkunu ve bir de Enclume adlı bir polkayı ilk olarak

Fonograf ilanı. *Servet-i Fünun*, 30 Mayıs 1901



Münir Nurettin Selçuk. Türkü plakları ilanı, Odeon.



dinlemiştim."[5] Yeni bir icat olmasının getirdiği heves bir yana, fonografın zaafları hayli fazladır. O dönemin bir tanığı şöyle anlatıyor:

Fonograf pek iptidaî bir şeydi. Plakları [bu alıntıda plak olarak belirtilen şey aslında kovandır] çikolata renginde ve üstüvani idi. Makine işlemeye başlayınca kâh cırlak, kâh hım hım bir ses duyuluyordu. (...) Fonografların iki iğnesi vardı. Birisi ses veren, diğeri plak dolduran. Üstüvani şekilde boş plaklardan satın alanlar plak dolduran iğneyi işletmeye başlayınca, borunun karşısına geçerler, şarkı söylerler, masal anlatırlar, taklit yaparlar, sonra ses veren iğneyi takınca kendi seslerini dinlerlerdi.[6]

Kayıt yapma açısından üstünlükleri olsa da, fonograf kovanlarının çoğaltılamaması nedeniyle bu yeni alet fazla itibar görmedi. Meraklıları, iyi müzisyenlerin (örneğin Tanburi Cemil) doldurduğu kovanları alabilmek için yüksek meblağlarda para ödemek zorunda kalıyorlardı. Bu nedenle hemen arkasından piyasaya çıkan gramofon, kısa sürede fonografı gündemden düşürdü. Yine E.T. imzalı yazıya dönersek, bunun nedenlerini daha iyi görebiliriz:

Fonograf piyasada uzun müddet kalmadı, yerini gramofona bıraktı. Gramofon fonografa nisbetle çok mükemmeldi. Çabuk bozulup çatlayan üstüvani plakların yerine, bugünkü gibi daire şeklinde plaklar kullanılmaya başlamıştı. Ses de daha pürüzsüz, daha tabii şekilde geliyordu.[7]

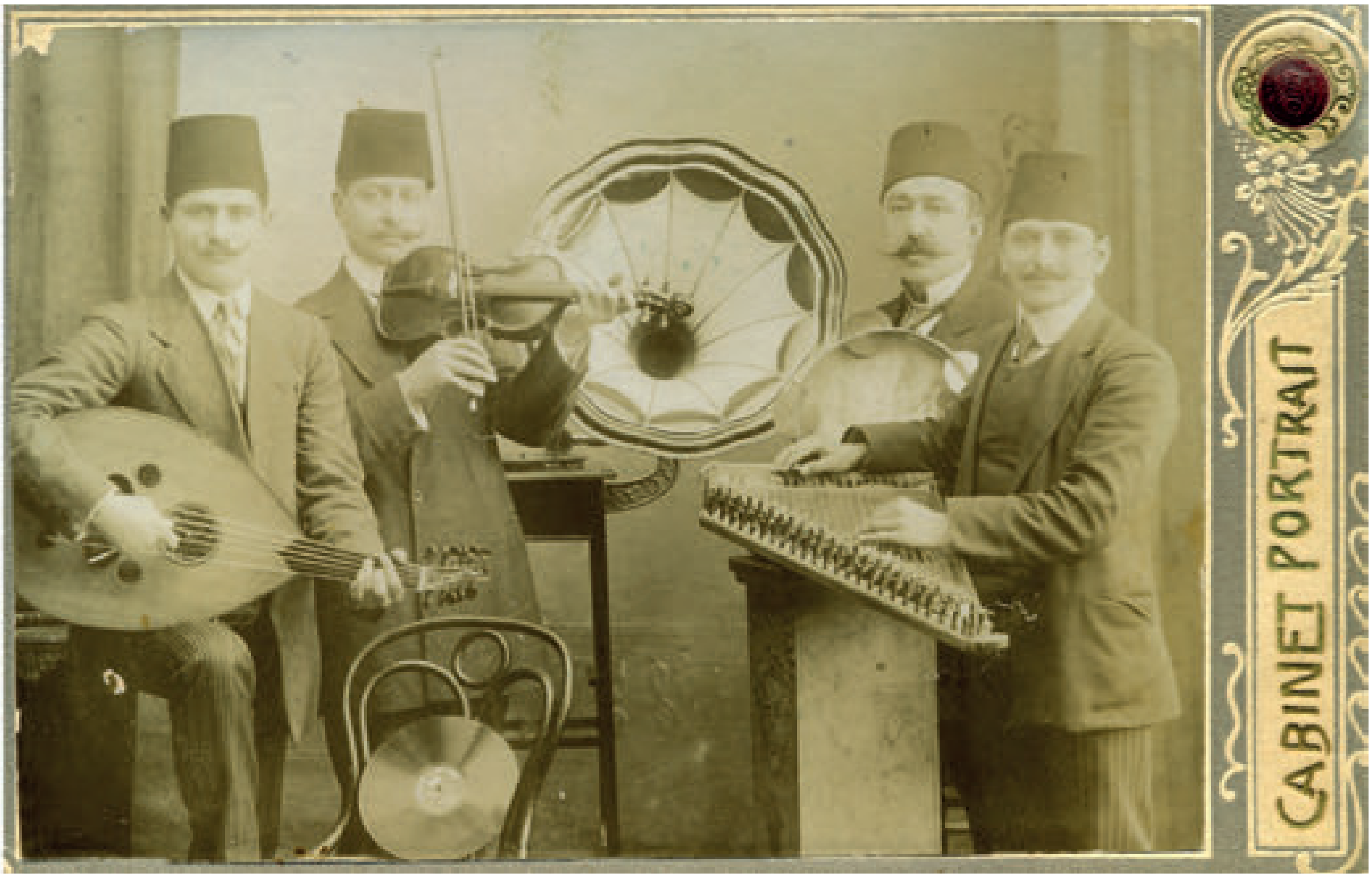
İzmir'de yayınlanan *Ahenk* gazetesinde 1901 yılında çıkan bir ilanda gramofon şöyle tanıtılıyordu:

Fonografın çatlak ve gayrı tabii sesinden herkes şikayetçiydi. Amerika'da gramofon namıyla bir makine icat olundu ki, gayet sanatkârca yapıldığından ve sesi çıkaran aleti de madenden olduğundan ne kırılır ne de bozulur. Kovanlarında [bu haberde de plak yerine, belki de daha onun adı bilinmediği için kovan denilmiş] söylenen şarkılar, her bir hanende ve mızıkanın sesinden hiç fark olunmaz. Kovanlar düz, hacmi ufak ve sert olduklarından bozulmazlar. Türkçe ve Rumca çeşitli şarkılar ve Avrupa ve Asya havalarının çoğu ustalıkla kovanlara nakledildiği gibi, yeni çıkan şarkılar da sipariş verildiğinde getirilecektir. Muhterem müşterilerimizden tabii ses ile şarkı beklemeyi arzu edenler, İplikçiler Çarşısı'nda Mirkelamoğlu Hanı'ndaki 16 numaralı mağazada bulunan Dersaadet emanetçisi Mustafa Efendi'nin mağazasına müracaat etmeleri...[8]

Tanburi Cemil Beyin hayatını oğlu Mesud Cemil'in kaleminden okuduğumuzda ilginç bilgiler ediniriz. Fonograf ve gramofon dönemlerini birlikte yaşamış olan Tanburi Cemil bu araçlardan hem 'tiksinmiş' hem de onların çekiciliğine kapılmıştı. Mesud Cemil şöyle anlatıyor:

Kovanlı fonograf zamanında, her birini teker teker doldurduğu üstüvaneler, sihirli birer kutu gibi imparatorluğun en uzak köşelerine gidiyor, 1 lira çeyreğinden birkaç altına kadar satılıyordu. Bu kovanlar dolduktan sonra tek ve çoğaltılması kabil olmayan bir ses akümülâtörü teşkil ederdi. Bunun için her yeni kovanın seslendirilmesi, yeniden çalmayı icabettiriyor, büyük emek, uzun zaman istiyor; nihayet, az sayıda meydana çıkıyor, pahalı satılıyor; kolay kolay "harcıâlem" olamıyordu.[9]

Orfeon Record şirketinin hanendelerinden Hafız Aşir (sağdan ikinci), yeni yayınlanan Orfeon plağının önünde poz veriyor.



İLK PLAK KAYITLARI

Bütün olumsuz yanlarına karşın fonograf, kayıt yapma açısından büyük kolaylıklar sağlıyordu. Ama yerine geçen gramofon için kayıt yapmak pek de kolay değildi. Fonograf kovanlarını bir yana bırakırsak, Türkiye plak kayıt tarihinin başlangıcını, gramofonun bu topraklara gelişine paralel olarak 1900 yılı başlarına kadar uzatabiliriz. Bu konuda Cemal Ünlü ve Hugo Strötbaum'un çalışmaları bize ayrıntılı bilgiler sunar. Hugo Strötbaum yaptığımız bir konuşmada, Gramophone Company ve onun Osmanlı İmparatorluğundaki temsilcisi Sigmund Weinberg vasıtasıyla gerçekleşen ilk dönem kayıtları konusunda şöyle bir özetleme yapmıştı: "Kayıtlar genellikle başta İstanbul olmak üzere önemli Osmanlı kentlerinde yapılıyor. Bu kayıtlar kalıp olarak Almanya, ya da İngiltere'ye gönderiliyor. Plaklar orada basıldıktan sonra Türkiye'ye geliyor ve satışa çıkarılıyor."[10]

Sonradan His Master's Voice adını alacak olan Gramophone Company; 1900 yılında başta Avrupa'nın önemli merkezleri olmak üzere, Atina, Bombay, Kahire, İstanbul gibi kentlere teknisyenlerini göndermişti. İstanbul'a gelen W. Sinkler Derby yaklaşık 167 adet 18 cm'lik plak üretti. Plaklar İstanbul'da gerçekleşen ilk gramofon kayıtlarıydı. Piyasaya verilen ilk ticari plaklarsa 1903 yılına aitti. Bu kayıtların plakları Hannover fabrikasında basılmıştı.[11]

Konu Türkiye'deki plak fabrikaları olunca odak noktasına ilk olarak Blumenthal ailesini almamız gerekiyor. Blumenthaller önce Odeon'un temsilciliğini üstlenmişlerdi. Yine Strötbaum'un araştırmalarına başvurarak devam edelim. EMI Müzik Arşivlerindeki yazışmalardan öğrendiğimize göre, o zamana dek Odeon'un Türkiye ve Mısır temsilciliğini yapan Blumenthal Biraderler, 1910 yılında, Odeon'dan hoşnut kalmamaya başlayıp işleri kendi ellerine almaya karar verdiler. Ama önce, Blumenthal Biraderlerin Odeon ile birlikte, İstanbul'da bir kayıt şirketi açarak burada kayıtlar yapmayı planladıkları yolunda söylentiler yayıldı. Böylelikle, nakliye masrafları azalacak ve bu nedenle kaybedilen zaman da telafi edilecekti. Ama anlaşılıyor ki bir noktada, bu anlaşma gerçekleşmedi ve Blumenthal Biraderler, İstanbul'daki yatırımları için yardım alabilecekleri başka bir ortak aramaya başladılar. Daha sonraki yazışmalardan 1911 yılının sonlarında Blumenthallerin İstanbul'daki fabrika binalarının neredeyse tamamlandığını ve burada kayıtlara başlandığını öğreniriz. Fabrikanın denetimi için de tecrübeli Amerikan makine mühendisi John Osgood Prescott ile anlaşma yapılmıştır. John Prescott, International Talking Machine Company'nin (Odeon) kurucusu Frederick Marion Prescott'un kardeşidir. Odeon'un resmî olarak bu işin içinde olup olmadığı ise kesin olarak bilinmiyor. 'Prescott' adının geçmesi, insanlara Odeon'un da bu işte olduğunu düşündürmüş olabileceğini akla getiriyor.

Bu gelişmelere rağmen Orfeon'un ilk kayıtlarının İstanbul'da değil, 1911'in ortalarında, Berlin'deki 'tarafsız' bir fabrikada yapıldığını öğreniriz. Arşiv

İlk fonograflar lastik borulu kulaklıklar ile dinlenirdi.



belgeleri, Homophone-Company'nin ve kardeş şirketi Nigrolit-Werke'nin de bu işe dâhil olduğunu gösteriyor. 'Tarafsız fabrika' ile kastedilen, o zamanlar Türkiye ve Mısır'da, plak kayıt veya yayınlama işinin içinde olmayan bir şirketi anlatıyor. Söz konusu Berlin kayıtlarının Orfeon etiketi altında basılıp basılmadığı ise bilinmiyor.[12]

İstanbul'daki yeni plak fabrikası, Blumenthal Biraderlerin artık yabancı plak şirketi olan Odeon'a bağlı olmadıkları anlamına geliyordu. Aylarca bir ses kayıt mühendisinin gelmesini beklemek yerine, neyin ne zaman kaydedilmesi gerektiğine kendileri karar verebileceklerdi. Başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere, Hafız Aşir, Hafız Osman, Arap Mehmed, Hanende İbrahim, Tamburacı Osman Pehlivan gibi bir dönem öncesinin sanatçılarını kendisine bağlayan Blumenthal Biraderler, dönemin en güçlü firmalarından biri hüviyetini taşıyordu.[13]

Blumenthal Biraderler, 1925 yılında Columbia Records'ın ayrıcalıklı temsilcileri oldular. Sonunda, Feriköy'deki fabrikaları da, Columbia tarafından satın alındı. Bu, Blumenthal Record and Talking Machine Company'nin sona ermesi anlamına gelmekteydi. Fabrika, 1912 yılında Alman firmaları tarafından ve Alman teknolojisine uygun olarak kurulmuştu. 1916 yılı İstanbul telefon rehberinde bu fabrikanın adresi "Feriköy, Bahçe Sokağı, No. 34" olarak gösteriliyor. Fabrikanın zemin planı, Pervititch'in hazırladığı İstanbul'un kadastro haritalarından birinde 'Fabrique de disques Orpheon' olarak yer alıyor. Feriköy fabrikası, 1925-26 yıllarında Columbia tarafından satın alındı. Bir süre daha üretim yapıldıktan sonra, Yeşilköy'deki Gramofon Fabrikasının kuruluşuyla birlikte kapatıldı. Antetli bir yazışmasından anlaşıldığına göre en geç 1932 başlarında kapanan fabrikanın son adresi de Feriköy, Fransız Mezarlık Caddesi, Katırcıoğlu No. 106-114...[14] Bu adres fabrikadan çok bir büroya işaret ediyor da olabilir. Kayıtlar ise Feriköy'deki fabrika yanısıra, şirketin bürolarının yer aldığı Katırcıoğlu Handa odadan bozma bir stüdyoda da yapılıyordu. Ruşen Ferit Kam, Tanburi Cemil'in plaklarının bu stüdyoda doldurulduğuna tanıklık eder.[15]

Gramofon Çağı kitabını yazarken, bu ailenin yaşayan son temsilcisi olan Marcel Blumenthal ile ancak son dönemlerini bildiği bu fabrika binasını, Feriköy'de birlikte aramıştık. Her şey o kadar değişmişti ki, Marcel önce yerini bulamadı. Elimizdeki adres işe yaramıyordu. Eski Feriköylülerin yardımıyla, adım adım ilerleyerek fabrikanın yerini bulduk. Tabi bina çoktan yıkılmış yerine dev bir beton blok dikilmişti. O zamanlar Feriköy'de bulunan Dormen Tiyatrosunun karşı köşesinde, altında bir banka şubesi olan Şetat Han vardı yerinde. Sokağın adı da Bahçe'den Havuzlubahçe'ye dönüşmüştü. Sokağın durduğuna şükrettik! Bu fabrika hakkında daha fazla bir bilgi elde edememiştik.

YEŞİLKÖY'DEKİ PLAK FABRİKASI

Taş plak dönemine asıl damgasını vuran fabrika Yeşilköy'deki plak fabrikasıdır. İngiliz The Gramophone Company, Türkiye'de bir plak fabrikası kurmaya karar verince ortak olarak yanlarına Türkiye'de zaten kendi temsilcileri olarak çalışan Sahibinin Sesi firmasını aldılar. 1929 yılında Yeşilköy'de kurulan Gramofon Türk Limited Şirketi'nin 250.000 Liralık sermayesinin 1000'er Liralık iki hissesi, Sahibinin Sesi'nin sahipleri olan Norbert Şor (Schorr) ve Aram Gesaryan'a aitti. Diğer ortaklar ise İngilizlerdi (The Gramphone Company Limited, Edmond Trevor Lloyd Williams, Alfred Clark, Walter Howarth Cooper). İstanbul Ticaret Odası arşivinde bulunan şirketin kuruluş sözleşmesinde amacı şöyle belirtiliyordu: "Söyleyen makineler, söyleyen makinelere mahsus plakalar, filmler sada [ses] veya resimleri veya her ikisini elektrikle veya mihaniki veya sair vasıtalarla ahz ve iktibas ve nakletmeye ve tekrar vermeye mahsus her nevi cihaz ve alet ve levazım ve edevat yapmak." Fabrikanın adresi Halkalı Caddesi, No. 85 olarak gösterilmişti.

1942 yılında basılmış olan *Meşhur Fabrikalar Ansiklopedisi*'nin ikinci kitabında Gramofon Türk Şirketinin fabrikası tanıtılırken şu bilgiler verilir:

Yeşilköy Fabrikası, Londra'da hazırlanmış bir plan üzerine, İngiliz mimar ve mühendislerinin eseri olarak kurulmuştur. (...) Herşeyden evvel Yeşilköy'ün susuz bir muhit olduğunu gözönüne getirerek ve böyle muazzam bir fabrikanın ise su ihtiyacı düşünülecek olursa, evvela bu fabrikanın Yeşilköy'de kuruluşunda, hatalı bir teşhis nazardan kaçmaz. Halbuki fabrika 1929 senesinde inşa edilirken, bahçesinde bir su menbaı da elde edilmiştir. Memleketimiz dahilinde emsali pek az olan ve suyu çok fazla bulunan bir kuyu, fabrikanın demirbaş makinelerinden daha kıymetli bulunmaktadır ki, yakınında 500 tonluk havaî bir de deposu vardır. Ayrıca tazyik makineleri vasıtasile bu bol suyu şereflendiren kuvvet, sade fabrikaya değil, aynı zamanda Yeşilköy muhitine de icrasında medâr olabilir.

Meşhur Fabrikalar kitabı bu su meselesini uzun uzadıya anlattıktan sonra nihayet esas konuya gelebilir:

Odeon, Columbia ve Sahibinin Sesi

Plak nasıl yapılır? *Cumhuriyet Almanağı 1935.*



marka gramofon plaklarını yapmakta olan Gramofon Türk Limited Şirketinin Yeşilköy'deki fabrikası aynı zamanda müzik, saz ve şarkıların plağa alınması sanatının teknik işlerile de alakadardır. Meydana getirilen plaklar, memleketimiz dahilinde satıldığı gibi, bilhassa Musul, Beyrut, Kıbrıs, Arnavutluk, Yunanistan, Bulgaristan hatta Avrupa, Amerika, Bağdat, Suriye ve Kahire gibi memleketlere ihracat yapılmaktadır.[16]

FABRİKADA PLAK NASIL DOLDURULUYORDU?

Peki bu fabrikada plak nasıl dolduruluyordu? Bunun cevabını almak için eski gazete ve dergi sayfalarını ziyaret edeceğiz. Önce 1936 yılında Naci Sadullah'ın peşine takılacağız. Kendisi Sirkeci'den Yeşilköy'e kalkan trene binerek fabrikaya doğru yola çıkar. Trende birinci mevkide seyahat etmektedir elbette, yanında da musiki üstadlarından Osman Nihat Akın bulunmaktadır. Önce onu dinliyoruz:

Daha bir kaç sene evvel, bizde plak doldurabilmek için lazım gelen alet ve edevat yoktu. Senede bir defa, bir İngiliz ses operatörü, makinelerile beraber İstanbul'a gelir, istenildiği kadar plak doldurur, çıkıp giderdi. Operatörün, makinelerin buraya gelip gitmesi, okunan şarkıların, İngiltere'de bildiğimiz plaklar şekline konulup da buraya gönderilmesi, hem hayli güç, hem hayli masraflı oluyordu.

Ama artık Yeşilköy fabrikası sayesinde bu sorunlar arkada kalmıştır: "Bütün makineleri son sistem. Başında daima bir de ses operatörü bulunduruyorlar. Bu sayede de, şarkılar daha az masraf ve daha az zahmetle burada plağa çekilebiliyor."

Tren sonunda Yeşilköy'e gelir, Naci Sadullah en nihayet fabrikayı anlatmaya başlar. Ses operatörü Mister Bost, bir yandan makinelerle uğraşmakta, bir yandan da muhabirimize bilgi vermektedir: *Şimdiye kadar hiç değilse, dört bin plak doldurdum. Bu plaklar içinde on bin tane basılanlar, yani satılanlar var. Fakat bu rakam Avrupa'daki plak satışına nisbeten daha düşüktür. Çünkü orada maruf sanatkarlar tarafından okunan, çalınan plaklar içinde bir, bir buçuk milyon satılanlar var...*

Ama Bost'un anlattığına göre, orada da plak satışları iyice düşmüştür. "Çünkü sesli filmin icadı nasıl tiyatroyu sarstıysa, radyonun keşfi de plak satışlarını azalttı." Radyonun plak satışlarını nasıl etkilediği ayrı bir konu, şimdilik bir kenara bırakalım. Fabrikaya dönersek, Naci Sadullah ve İngiliz operatörün bulunduğu odanın çok sıcak olduğunu fark ederiz. İkisi de yavaş yavaş soyunmaya başlarlar. Sadullah niçin burayı bu denli ısıttıklarını sorar ister istemez. Bost'un cevabı şöyledir: "*Şarkılar evvela şu balmumundan yuvarlaklara çekilir. Halbuki yarısından kesilmiş birer kaşar tekerleği kalınlığında olan bu balmumlarının bir parça yumuşamaları lazımdır. Buradaki harareti arttırışımızın sebebi de budur.*"

İngiliz operatörümüz odanın içindeki bir pencerenin önüne getirir Naci Sadullah'ı. Burası kayıt yapılan stüdyoya bakmaktadır. "Tıpkı makine dairesinden sinema salonuna bakmak gibi" diye tarif eder duygularını Naci kardeşimiz. Sonra kaydın nasıl yapıldığını anlatır:

Gördüğüm salonun ortasında, tıpkı radyodakine benzeyen bir mikrofon var. Sanat-

Sahibinin Sesi'nin sahiplerinden Vahram Gesaryan, Yeşilköy Plak Fabrikasının önünde.



Orfeon Records ve Columbia'nın ilk sahiplerinden Hermann Blumenthal.



Marcel Blumenthal gençlik yıllarında.



kârlar, aletlerile onun önündeler. Mikrofon açık olduğu için, şarkıları değil solukları bile duyuluyor. Pencereden kendilerine bakan operatöre, işaretle hazır olduklarını bildiriyorlar. Operatör, onların bulundukları yerde çalan zile basıyor. Önünde, gramofona benzeyen bir alet var. Onun üstüne, o ince kaşar tekerleğine benzeyen balmumundan plak konmuş. Operatör, zile iki defa daha basıyor ve makineyi harekete geçiriyor, Balmumundan plak, üzerine indirilen iğnenin altında dönmeye başlıyor. İğnenin dümdüz satıhta çizdiği oyukçuklardan çıkan balmumu kırıntılarını bir hava borusu habire çekmekte. Balmumu plağın etrafındaki ince çizgilerin dairesi bir parmak kalınlığını bulunca, operatör bana pencereden sanatkârların bulundukları salonun bir köşesini gösterip önündeki düğmelerden birine basıyor. Baktığım köşede bir ampul yanıp sönüyor. Ve bu sonuncu sinyalden sonra şarkı başlıyor.

Bu teknik ayrıntılardan sonra ilginç ve hayret verici bir konuya değiniyor İngiliz operatör. Elindeki levhayı gösterek, "Bu levhada buradan geçen trenlerin saatleri yazılı. Tren geçerken plak çekemeyiz. Çünkü içerideki mikrofon en ufak sesleri kaçırmayacak kadar hassastır. Buradan oraya ses gidemeyeceği için rahat rahat konuştuğumuza bakmayın. Bir tren düdüğü, bütün plağı mahvedebilir!"

Provalar uzadıkça uzar. Yine açıklama gelir operatörden:

Gün olur ki biz, akşamlara kadar çabalar, terler, didiniriz de, bir tek plak dolduramayız. Hava bozulur, sesli gürültülü bir fırtına çıkar. İşimiz bozulur. Çünkü içerdeki mikrofon dediğim gibi rüzgarın sesini bile alacak kadar hassastır. Okuyan sanatkâr nezle olur, çalan sanatkâr neşesiz olur. Ve biz boşu boşuna yırtınır dururuz.

Naci Sadullah, imalatın devamını merak eder hâliyle, "bu balmumları nasıl gomalak plak haline sokulur," diye sorar. Cevap ilginçtir: "Meslek sırrıdır anlatamam."[17]

Naci Sadullah'tan esirgenen bu bilgi için başka kaynaklara başvuralım. 1949 yılında *Türk Musikisi Dergisi*, plak kaydının bundan sonraki aşamalarını şöyle anlatıyor:

Mum, ses alma cihazından alınıp bir müddet sıcak bir dolapta muhafaza edildikten sonra üzerine hususi aletlerle gayet ince (pirinç unu gibi) bakır tozu ekilir, dakikalarca bu toz büyük bir itina ile ve hususi fırçalarla hafif hafif yedirilir. Bundan maksat, kalınlığının ölçülmesine imkân olmayan bir bakır satıh [yüzey] teşkil etmektir. Bu bakır satıh o kadar incedir ki teşekkülünden evvel ve sonra eldeki mumun kalınlığını bir mikrometre ile ölçme imkânı olsa idi arada hiç bir fark müşahade edilemezdi. Bakır tozu ameliyesinden sonra mum kezzaplı banyoya sokulur. Galvanoplasti usulüyle banyoda bulunan saf bakır hallolup [etkili olarak] mumun bakır yüzünü kaplamakta, mumun bir yüzünde yarım milimetre kalınlığında bir bakır levha teşekkül etmektedir. Elde edilen bu levha negatif olduğundan aynı usullerle bir pozitif ve ikinci bir negatif kalıp elde edilir. İlk negatif levha ana kalıp olarak saklanır.

İkincisi ise yedektir. Plakların baskısı ise şöyle yapılır:

Zift, taş. gomalak vs. maddeleri ihtiva eden plaklık malzeme, daima sıcak tutulan bir madeni masa üzerinde yumuşatıldıktan sonra hamur şeklinde alınıp şarkı ve eserleri ihtiva eden kalıpların (negatif kalıp) arasına konulup pres vasıtasıyla bu hamura altlı üstlü kalıpların şekli verilir. Presten alınan plağın etrafında bulunan çapaklar ayrı bir makine ile temizlenir, zarflarına konulur. Üzerine etiketleri yapıştırılır ve satışa çıkarılır.[18]

ŞATO GİBİ BİR FABRİKA

1938 yılında bu kez *Yarımay* dergisi

Feriköy'deki Orfeon Plak Fabrikası.



muhabiri Niyazi Acun, Yeşilköy'deki plak fabrikasını ziyaret etmeye karar verir. Yıllarca konservatuvar icra heyetinde ve piyasada kanun çaldıktan sonra, Sahibinin Sesi'nin şefliğini yapan Artaki Terziyan (Candan)'ı bulur. Sanatçıların 'Baba' dediği Artaki ile Yeşilköy yollarına düşerler. Gerisini Niyazi Acun'dan aktaralım:

İstasyondan ileride, ortaçağdan kalma bir şato gibi gözüken çamlar arasındaki fabrikaya yürüye yürüye geldik. Fabrika bugün çalışıyormuş. Fakat ses, seda yok! Şişmanca bir zat bizi istikbal etti. Bay Artaki, beni bu zatla tanıştırdı: "Bay Aleksan." Bay Artaki plak doldurmadan evvel provalarda bulunmak üzere bizden ayrıldı. Fabrikanın ustabaşısı ile fabrikayı dolaşıyoruz. Üçüncü kattayız. Gözleri çelen bir takım banyolar, kazanlar olan dairelerden geçtik, denize nazır tek pencereli müstatilî [dikdörtgen] bir odaya girdik. Usta, sinema film kutularına benzeyen, birçok kutulardan birini açtı. İçinde, üç dört santim kalınlığında, açık sarı renkte, mücellâ [parlak] plak şeklindeki balmumunu göstererek: "Bu gördüğünüz balmumudur. Mumun sert olması için içine reçine konmuştur. Mumlar ne kadar parlak olursa, plak da o kadar parlak olur." "Bu mumlar burada mı imal ediliyor?" "Hayır, İngiltere'den geliyor."

Röportajcımız, plak teknolojisiyle ilgili bilgiler aldıktan sonra, kayıt stüdyosuna gider: "Duvarları kalın mukavva ve halılarla örtülü büyük bir salona girdim. Bay Artaki'nin provaları bitmiş, zil çaldı. Mikrofon önünde toplanan sanatkârlar ve karşılarında elinde saatinin saniyelerini hesaplayan bay Artaki sükût kesildiler. Sol taraftaki köşede bir ışık yanınca müzik çalmaya başladı."[19]

Bir tanıklık da sanatçıların ağzından aktaralım. Müzeyyen Senar kendisiyle 1935 yılında yapılan bir röportajda, o günlerin plak doldurma sürecini şöyle anlatır:

Plâk siparişlerinde (...) 15 gün önceden hazırlığa başlarım. Senede bir defa Avrupa'dan, isimlerini işittiğimiz plâk firmalarının mümessilleri, ses alma makinalarile beraber gelirler, bize müracaat ederler. Eğer uyuşursak bir gün için sözleşir ve plâk doldurulacak yere gideriz. Burası, bir bölme ile ayrılmış iki salondur. Salonların birinde ses alma makineleri vardır. Birinde de biz okuruz. İki salon arasındaki bölmede bulunan mikrofon vasitasile ses, makinelerin bulunduğu salona geçer. Şarkı da üç parmak kalınlığında balmumu plâklar tarafından zaptedilir. Sonra o plâklar çalınır, biz dinleriz. Eğer bir hata varsa yeniden söyleriz. Hiç pürüz kalmayınca bu müsvedde, plâk fabrikasına teksire gönderilir. Plâktan para almanın iki şekli vardır: Ya birkaç plâk için toptan pazarlık edilir veya plâk satışının yüzdesi alınır. Ben şimdiye kadar doldurduğum on iki plâğı götürü almıştım.

Naci Sadullah'ın yaptığı röportajda açıkça görüldüğü gibi, plak fabrikasının izolasyonu her dönemde sorun yaratmıştır. Önce tren seferleri nedeniyle, ardından da uçak sesleri sonucu sık sık kayıtlar yinelenmiştir. 1956'ya kadar fabrikanın plak şefliğini yapan Mihran Gürciyan, işinin pek zor olduğunu şöyle anlatır:

Kayıt mum üzerine yapılırdı. Tren ya da uçak geçti mi, yapılan kayıtlar bozulurdu. Yeniden, sil baştan, kayıt yapardık. Yapılan kaydı denetim amacıyla dinlemek mümkün değildi. Dinlenirse kayıt bozulurdu. Kör uçuşu gibiydi plakçılık. Bir tek Zeki Müren'e deneme mumu yapmıştık.[20]

Fabrikada kayıt yapmanın zorlukları sadece bu değildir. Sanatçılar genellikle koşullardan da şikayet ederler. 1950 yılında fabrikaya kayıt sürecini izlemek için giden *Radyo Haftası* muhabiri anlatıyor: "*Buradaki sanatkârların çoğu sabahın erken saatlerinden akşamlara kadar*

Plak katalog kapakları.









bu fabrika koridorlarında çile dolduruyordu. Oturacak, ısınacak yer yok... Yemek yiyecek var yok. Sıra ne zaman gelecek? Belli değil. Hülasa intizamsız bir hayat." Art arda kayıt yapmak için çok sayıda şarkıcı ve müzisyen aynı gün çağrılmışlardır. Bunlardan biri olan Safiye Ayla şöyle yakınır: "*Allah sizi inandırsın Salâhaddin bey, sabahtan beri ağzıma bir şey koymadım. Yorgunluk üstüme çöktü. Bakın saat 6, bir saat sonra 7'de radyoda bulunmam lâzım... Ordan oraya koş... Buna can mı dayanır?*"

COLUMBIA PLAKLARI KAYDEDİLİYOR

1950 yılında *Radyo Dünyası* dergisi muhabiri Vedat Akın, Columbia plak şirketini ziyaret eder. Katırcıoğlu Handaki büroda, şirketin başına yeni geçmiş olan Marcel Blumenthal ve stüdyo rejisörü Jak Beresi ile tanışır. Şirkete gelen sanatçılarla bir süre vakit geçirdikten sonra birlikte Yeşilköy fabrikasına giderler. Yoldaki sohbetleri bir kenara koyup, hemen fabrika gözlemlerine bakalım:

Asfalt üzerinde kayan otobüsler, hareketimizden bir saat sonra bizi Yeşilköy'e getirmiş bulunuyordu. Fabrika muazzam bir bina. Sanatkârların istirahatte bulundukları bir sırada, fabrikayı gezmek fırsatını buluyorum. Size gördüklerimi kısaca anlatayım.

Sanatkârların şarkı söyledikleri büyük bir stüdyo... Burada saz refakatinde şarkı söyleniyor ve hususi mikrofon tesisatıyla nakledilen sesler, yükseltilerek bitişik odadaki ses alma makinesine sevkediliyor. Ses ilk olarak içinde madeni maddeler bulunan mumdan bir plak üzerine geçiriliyor. Bu kalıplar hususi makinalarda yıkanıp işlendikten sonra bakır haline getiriliyor ve sonra da üzerinde zift bulunan bir madde üzerine tab ediliyor [basılıyor]. Kurutma makinelerinden geçtikten sonra, etiket dairesine sevkedilen plaklar, burada ambalaj yapılarak piyasaya sevkediliyor.[22]

1929 yılında kendisiyle röportaj yapılırken, muganniye Güzide Hanım da işin mali noktalarına dikkat çekiyordu:

Plak fabrikaları çok para kazanıyorlar. Fakat onların birçok masraflar yaptıklarını da unutmamalı. Bir plağı dodurmak için her sanatkâr bâzı beşten ona kadar mum bozabilir. [Biliyorsunuz] şarkı önce mum plaklara çekilir. Küçük bir hata, bir falso mum plağı bozar. Şarkıyı yeniden çekmek icap eder. Her mum plak yirmi beş liradan yüz liraya kadardır. Sonra hanende plağa şarkı söylemeye gelirken teganni sanatından tamamen bihaberdir. Plak fabrikaları şarkının bestekârını da tutar ve hanendeye şarkı söyletmesini öğretirler. Yalnız teganni kâfi değil... Bir de saz heyeti lâzım. Bunlar için günde 50'den 100 liraya kadar masraf olur. Şarkıyı plağa çeken mühendise günde üç yüz liradan yedi yüz liraya kadar ücret verilir. Bütün bunlardan sonra sıra plağa söyleyen sanatkâra gelir ki, bu ilk defasında elbette azdır. Fakat bilahare arttırılır.[23]

HER YER KAYIT STÜDYOSU

Şimdi biraz geriye gidip, Yeşilköy fabrikasının açılışından önce yapılan bazı çalışmalara da göz atalım. Odeon Plak 1920'li yıllarda, Sultanhamam'da (Sirkeci) Hamdi Bey Geçidinde yer alan Topalyan Handa bulunmaktadır. Favorite Record firmasının merkezi de bu handadır. Şirket Hafız Aşir'in danışmanlığında Hafız Ahmet Bey'in plaklarını basarak işe koyulur. Leon Grünberg'in anlattıklarına göre, önce boruyla kayıtlar yapılır. Yılda bir iki kez gelen ve iki ay kadar İstanbul'da kalan Alman ses teknisyeni, mum kalıplara kayıtları gerçekleştirir. Kalıplar trenle Almanya'daki merkeze yollanır. İstanbul'da kayıt yapılan mekan, apartman katından bozmadır. Yine Leon Grünberg anlatıyor:

Beyoğlu'nda bir apartman katında yapılırdı, öyle sanıyorum. Kiralık bir yerdi. Gözümün önünde. Yaşlı bir Alman mühendis gelirdi. Sonradan kayıtların Melek Sineması'nda sahnede yapıldığını hatırlıyorum. Elektrikli kayıtlar başladığı zaman Melek Sineması'nda [daha sonra Emek olan sinema] yaptık onu biliyorum.

Melek Sinemasında kayıtlar yapıldığı, Hafız Sadettin Kaynak'ın anılarında da yer alır. Sadettin Kaynak o günlerde (1926) Columbia ile çalışmaktadır. Anlaşılan yalıtılmış ve düzenlenmiş bu mekan, firmaların ortak kullanımındaydı. İpekçilere ait bu mekan muhtemelen film çekimlerinde de kullanılmaktaydı.

1931 yılında Mekki Sait'in yaptığı bir röportajda ise, İstanbul'da 'stüdyo' hâline getirilmiş birkaç salon bulunduğu belirtildikten sonra, bunlardan biri ziyaret edilir. Genel görünüm şöyledir: *Duvarları kalın perdeler ve halılarla örtülü bir salon... Bir yanda soba gürül gürül yanıyor. İlerde bir piyano, bir iki masa ve kenarlarda sandalyeler var. Muhtelif cinste sazlar masaların üzerine yerleştirilmiş. Salonun tam ortasında bir mikrofon, az ilerisinde de bir hoparlör duruyor. Elinde saniyeli bir saat bulunan bir zat sinirli sinirli dolaşmakta, fakat nezaketi de elden bırakmamaktadır.*

İlginç olan, duvarlarda İsveç hükümetinin armaları, bayraklarının bulunduğu levhaların, hatta İsveç Kralı Gustav'ın yağlıboya portresinin asılı olması. Röportajcımız 'salonun manza-









rasının bir İskandinavyalı zevkiyle' süslenmiş olduğuna dikkatimizi çekiyor. Salonun sahipleri Balcıyan Kardeşlerdir. Röportajın yapıldığı gün stüdyoda meşhur bestekâr Leyla [Saz] Hanımın yanısıra Hanende İbrahim, Kadıköylü Tanburi Fahri, Kemani İhsan ve diğer sazendeler bulunmaktadır. Ama önce bir prova yapılacaktır. Gazetedeki biçimiyle aktarıyorum:

Oparlör, sükut işareti verince, etraftaki ses seda kesildi. Cumhuriyet *[gazetesi] refikimizin Türkiye Bülbülü müsabakasına girmiş olanlardan iki hanımın sesleri tecrübe ediliyordu. Bu tecrübelerde 'ses mühendisleri' eksik tarafları söylüyorlar, 'sanat müdürü' de zayıf buldukları noktalara mim koyuyordu. Bir imam efendinin kerimesi [kızı] olan Nedime Hanım'ın sesi fotojenik görüldü. O kadar ki hemen tecrübeden sonra bir gazel okutularak plağın iki tarafı dolduruldu.*

Ardından Kemani İhsan ve Hanende İbrahim Bey de birkaç plak doldururlar.[24] 1934 yılında yeni sesler keşfetmek artık iyice uzmanlaşma gereken bir alan hâline gelmiştir. Hatta bu iş biraz ayağa bile düşmüş, *Son Posta* gazetesinin deyimiyle 'ses tellallığı' başlamıştır. Bu kişiler, "plak doldurma mevsimi yaklaştığı için kim olur, kaç yaşında olur, ne olursa olsun güzelce ses keşfetmeye, rakip kumpanyalara karşı baskın çıkmaya çalışmaktadırlar." Ardından endüstrinin nasıl işlediğine dair bilgiler veriliyor:

İmalâthaneler ecnebi kumpanyalar olduğu için ve plak dolduran cihazlar Avrupa'daki merkezlerinden geldiği için, plak dolduran mühendisler alaturka sesten zerre kadar anlamazlar. İmalâthaneler her sesi güzel olduğunu iddia edeni plağa almamak için birer 'ehlihibre' [bilirkişi] teşkil etmişlerdir. Musikişinaslarımızdan mürekkep bu heyetler, müracaat edenleri bir defa oturtup dinliyor, sonra hususi bir muallim tarafından birkaç şarkı geçiliyor. Öyle plağa okunuyor.

Bu arada plağa sesini verenlerin piyasasının da bir hayli yükseldiğini öğreniriz. Plak şirketlerinden bir Musevi yönetici bu kızışmış borsa hâlini eski günlerle kıyaslayarak şöyle der:

Vallahi beyim, bu plak işinde biz eskiden böyle avuçla para verseydik, şimdi avucumuzu yalardık. Şimdi bir şarkıya en aşağı 10 liradan tutun da 200 liraya kadar verdiğimiz oluyor. Hatta 4 satırlık bir şarkı güftesine 10 lira veriyoruz. Halbuki eskiden öyle miydi? Ben meşhur Hafız İbrahim'e plağa şarkı okuttum. Anadolu bu adamı görülmemiş surette tuttu. İstanbul'dan Anadolu'ya plakları deniz gibi aktı. 25.000- 50.000 plak satıldı. Ben bir plağı zavallı Hafız'a kaça okutuyordum, biliyor musunuz? 50 kuruşa! Plakları hepsini okuyup bitirdiği zaman da bir ikramiye olarak kendisini götürdüm, Yenicami'den 6 liraya bir takım elbise hediye ettim![25]

Yine 1930'lu yıllarda Maksim Gazinosunun da plak stüdyosu gibi kullanıldığını Hikmet Feridun Es'in bir röportajından öğreniyoruz. Bir öğle üstü, Maksim Barın karalık salonunda üst üste yığılmış masalar, tepeleme konulmuş hasır koltuklar durmaktadır. Elektrikler sönük, sahne dekorları birbirlerine yaslanmış geceyi bekliyorlar. Localar hâliyle bomboş.

İşte böyle bir salondayız. Konservatuar müdürü Ziya Bey, musikişinaslarımızran Rauf Yekta bey, hanende hafız Yaşar bey, ses mühendisi ve rejisörü Jak... Konservatuar idaresi artık unutulmak üzere bulunan 500-600 senelik eski Türk havalarını plaklara çekiyor. (...) Ses mühendisleri hazırlandı. Ses rejisörü Mösyö Jak işaret verdi. Hafız Yaşar efendi başladı.

Ama o da ne? Bir kedi miyavlaması kaydı bozmasın mı! Herkes kediyi ararken, Hikmet Feridun plak almanın bu tür zorluklarını anlatıyor: "*İnsana en azap veren yer neresidir bilir misiniz? Plak çekilen yer. Ben alalade zamanlarımda öyle fazla ne öksürürüm, ne aksırırım, ne tıksırırım. Fakat böyle yerlerde insana zorla bir öksürük, inatçı bir gıcık geliyor. Plak çekilirken aman yarabbi boğulacağım.*" Neyse sonra kedi bulunur ve kayda devam edilir. Klasik Türk müziği parçalarından sonra Anadolu'dan gelmiş saz şairlerinin türküleri de kaydolunur. Bu kayıtlar konservatuvarın kendi arşivi için yaptığı kayıtlardır.[26]

Yeşilköy Fabrikasına dönersek; Gramofon Türk Limited Şirketi, 1958 yılında verdiği bir ilanda Capitol, His Master's Voice, Columbia, Parlophone ve MGM'in Türkiye mümessili ve imalatçısı olduğunu duyurur. Mihran Gürciyan, bu fabrikanın tekel oluşunun 1956 yılına kadar sürdüğünü söyler. Bu tarihten sonra piyasada serbest rekabet başlamıştır. Firmanın çalıştırdığı Yeşilköy Plak Fabrikası 1963 yılına kadar yalnızca 78 devirli plaklar basar. Bu tarihten sonra 78'lik plak üretimi bırakılarak 45'lik ve 33'lük plak üretimine başlanır. 1973 yılında üretimini durdurana kadar ülkenin en etkili firması olan Gramophone Türk Limited'in 1971 yılındaki üretimi 1 milyon plağın üzerindeydi.[27]

Peki bu fabrika ne oldu derseniz... O koskoca arazi heba edilecek değildi ya... Önce bir yangın geçirdi, giderek harabe haline geldi. 1978 yılında gazetelerde



Sabite Tur Gülerman plak fabrikasında. *Radyo Haftası*, 22 Kasım 1952

Toplu Konut Holdingin bir ilanı çıktı: "Yeşilköy, Halkalı Caddesi üzerinde, eskiden plak fabrikası, halen Holding'imize ait iki parça arsa, ihtiyaç fazlası nedeniyle satılıktır."[28] Elbette satıldı ve yerine bir toplu konut sitesi yapıldı. Yerini şöyle tarif ediyorlar: "Halkalı Caddesinden Florya dönüşü demiryolunun karşı tarafındaki site."

PLAK FABRİKALARININ SONU

1970'li yıllarda Yeşilköy dışında başka plak fabrikaları da vardı elbette. Örneğin 60'lı yıllarda kurulan Melodi plak fabrikasının öyküsünü Altemur Kılıç şöyle anlatır:

Bir de plakçılık maceram var. Yassıada'dan kurtulunca işsiz kaldığımda bir işadamını ikna ettim. Plak şirketi ve 'long play' fabrikası kurduk. O sırada, eski 'taş plakların' sonu gelmiş, önce 45'lik plaklar çıkmış ve daha sonra da, teyplerden ve CD'lerden evvel, 33 devirli, birden fazla parçayı çalan, 'uzunçalar' plaklar çıkmıştı. O zamana kadar 'taş plaklar' Yeşilköy'de Sahibinin Sesi firmasının fabrikasında kayda alınır, basılırdı. Biz de Melodi Ses ve Plak Endüstrisi şirketi ve bir LP (uzunçalar) fabrikası ve kayıt stüdyosu kurduk. Hem Ahmet Ertegün'ün Atlantic Records şirketinin ve İtalyan RCA lisansıyla yabancı plakları basıyorduk. Türkçe parçaların kayıtlarının yapıldığı stüdyoyu, kayıtları (yaşıyorsa Allah uzun ömür versin, eğer kaybettikse Allah rahmet etsin) çok taraflı, çok yetenekli bir teknik adam -İlhan Arakon- idare ederdi! İlk plağımız merhum Kâni Karaca'nın okuduğu 'Mevlut' idi. Zeki Müren'le anlaşma yapmak istedikse de o, başkasına sözlüydü! Ben ortaklıktan ayrıldıktan sona 'Melodi Ses ve Plak Endüstrisi' bir süre plak işine devam etti, sonra da kapandı...[29]

Ahmet Borcaklı da 1965 yılında Türkiye'de bulunan plak fabrikalarını ve adreslerini şöyle sıralar:

Gramofon Ltd. Şti., Halkalı Cad. No 85 Yeşilköy

Agop Ürgüplüoğlu, Küçükköy Validesuyu Cad. No 7 Taşlıtarla

Melodi Plak Şti. İstiklal Cad. Saka Selim Çıkmazı No 7 Galatasaray

Grafson, Halaskar Gazi Cad. No 202 Osmanbey.

Mihran Gürciyan da 1956 yılında önce Elektrofon, sonra da Grafson plak fabrikalarını kurduklarını söyler. Ama 1970'li yıllara gelindiğinde sorunların arttığının altını çizer:

1972'de Plakçılık Sanayii'ni kurmazdan önce elimizdeki diğer fabrikaları sattık. Son yıllarda kurulmuş 16 plak fabrikasından yalnızca 2-3 tanesi ayakta kalabildi. Bunda en büyük etken, kaset üretiminin denetimsiz biçimde yapılması oldu. Plakçılık, taş plak ile başlamıştı. Bunu bir süre radyo yayınları baltaladıysa da plakçılık yeniden canlanmıştı. Sonra teypler çıktı. Bu bizim sanayii fazla sarsmadı. Ta ki kasetler çıkana kadar. Bu plakçılık ocağına incir dikti.[31]

Çoğunun tam olarak nerede baskıyı yaptı(rdı)klarını bilmesek de 1970'li yıllarda plastik preslerle faaliyet gösteren ve 45'lik ve 33'lük plak üreten firmaların başlıcaları şunlardı: Melodi (Turgut ve Kayıhan Çağlayan), Diskofon (İzzet Şefizade), Atlas (Polat Tezel), Tezelli (Turan Tezelli), Şençalar ve Efes (İsmail Şençalar), Coşkun (Hilmi Coşkun), Odeon (Grünberg Ailesi), Pathé (Yertvart Muradyan), Columbia (Blumenthal Biraderler sonra Nejat Engin Talay), Sahibinin Sesi (Geseryanlar sonraları Hilmi Coşkun), Türküfon (Vecdi Ekinci, Yılmaz Asöcal), Sayan (Fahrettin Sayan), Harika (Ayhan Güçlücan), Grafson (Agop Ürgüplüoğlu, Mihran Gürciyan, sonraları Hüseyin Emre), Diskotur (Antuan Şoris), Taç (Lütfi Sütşurup), Ezgi (Aykut Sporel), Ergaz (Moiz Ergaz), İstanbul (Şahin Söğütoğlu), Şenay (İrfan ve Ayhan Şenay).

1980'ler plakçılık endüstrisi için oldukça karanlık yıllardır. Korsan üretimlerin piyasayı doldurmasının yanı sıra bir de yeni bir ürün, 'kaset' çıkar ortaya. Şirketler buna uyum göstermeye çalışırlar. Kaset üreten firmalar ortalığı sarar. Korsan kasetçilik de buna paralel olarak alır başını gider. *Milliyet* gazetesinde bu konuyu irdeleyen yazıda Plaksan firması şu noktaların altını çiziyor: *Plaksan yetkililerinin ifade ettiğine göre, korsan yayıncılıkla iş durdurtma aşamasına gelen plak üreticisi için, bugünlerde önemli bir sorun daha gündemde. Plak üretiminin kilit maddelerinden biri sayılan PVC plak macununun üretiminde ciddi bir bunalım yaşanmakta. Petkim tarafından üretilen PVC macununun bitmesi ile, ellerinde yeterince stok bulunmayan plak üreticileri toptan üretimi durdurma tehlikesi ile karşı karşıya geldiler. Plak sanayiindeki bu bunalımın sürmesi halinde, korsan plak üretiminin bile 'tehlikeye gireceği' belirtiliyor.*[32]

SONSÖZ

Kasetin ardından CD de devreye girince, plak sanayii tamamen ortadan kalktı. Ama bu alanda yeni bir çaba karşımıza çıktı, eski taş plakların ve LP'lerin CD'lere geçirilmesi süreci başladı. Bu sürecin olumlu yönleri oldukça fazlaydı. Çok sınırlı meraklının dinleyebildiği eski sesleri aksettiren plaklar albüme dönüştü, artık piyasada bulunmayan LP'ler herkesin ulaşabileceği CD'lere nakledildi. Öte yandan plak koleksiyonculuğu da oldukça yaygın bir merak olarak gelişti. Taş plak koleksiyoncuları, 45'lik toplayanlar, LP meraklıları arttı. Sadece plak satan mağazalar açıldı. Zaman içinde CD'ye olan rağbet de azaldı, internet üzerinden müzik dinleme zevki öne çıktı. Ama

plak bütün bu badireleri atlattı ve ayakta durmaya devam etti. Günümüzde dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de plak üretimi yeniden rağbet kazandı, birçok albüm öncelikle plak olarak basılıyor. Önce yurtdışında yapılan baskıların, giderek yurt içinde de yapılmaya başladığını gördük. Nora Plak, birçok müzik markasının plaklarını üretmeye başladı. Yeni plak fabrikaları devrede artık! Z

Sahibinin Sesi ilanı. İhap Hulusi Görey.



NOTLAR

1 Sermet Muhtar Alus, "Fonograftan Radyoya," *Radyo* 91-93 (Temmuz-Eylül 1949).

2 *Ahenk*, 19 Kasım 1899. Bu kaynağa ulaşmamızı Erkan Serçe'ye borçluyuz.

3 Refik Halit Karay, *Deli*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 92.

4 *Hayat Tarih Mecmuası* (Mayıs 1966), s. 57.

5 *Perde ve Sahne*, 15 Ekim 1943.

6 E. T. (Ercüment Ekrem Talu?], "(50 Yıl Evvel) Fransız Sefaretinde Gramofonlu Bir Suvare," *Vatan*, 31 Temmuz 1951.

7 age.

8 *Ahenk*, 29 Mart 1901.

9 Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi, 1947, s. 140.

10 Gökhan Akçura, "Taş Plak Tarihi Hugo'dan Sorulur," *Boom Müzik* 5 (Şubat 1991).

11 Melih Duygulu, Cemal Ünlü, "Son Yüzyılda Türkiye'nin Müzik Hayatı: Tarih, Türler, Ses Kaydı, Sektörel Yapı," http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi

12 Hugo Strötbaum, "Tanburi Cemil Bey'in Dünyasına Hoş Geldiniz," *Tanburi Cemil Bey Külliyatı*, İstanbul: Kalan Müzik, 2016.

13 Mesud Cemil, age, s. 141.

14 Ayrıntılı bilgi için bkz. Gökhan Akçura, "Blumenthal Biraderler," *Gramofon ve Taş Plak*, Sergi katalogu içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 21-25.

15 Mesud Cemil, age, s. 18.

16 *Meşhur Fabrikalar Ansiklopedisi*, 2. kitap, İstanbul, 1942, s. 10-11.

17 Naci Sadullah, "Plak Doldurma Fabrikasında Bir Saat," *Son Posta*, 29 Aralık 1936.

18 M. G. "Memleketimizde Plak Sanayii Üzerine Bir Etüt," *Türk Musikisi Dergisi* 2/16 (1 Şubat 1949). Aktaran Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004, s. 56-57.

19 Niyazi Acun, "Gramofon Plakları Nasıl Dolduruluyor," *Yarımay*, 15 Ocak 1938.

20 *Milliyet*, 13 Aralık 1983.

21 Salâhaddin Küçük, "Mikrofon Arkasında Sizin Görmedikleriniz," *Radyo Haftası*, 4 Kasım 1950.

22 A. Vedat Akın, "Plak Nasıl Doldurulur," *Resimli Radyo Dünyası*, 31 Ağustos 1950.

23 *Vakit*, 2 Temmuz 1929. Aktaran Hakkı Süha Gezgin, 1929'da *Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*, İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007, s. 61-62. Alıntıda sadece cevaplara yer verilmiştir.

24 Mekki Sait, "Yeni Bir İş Kapısı: Plâk Doldurmak," *Yeni Gün*, 14 Şubat 1931.

25 "Gramofon Plağı İmalâthanelerine Hücum Başladı," *Son Posta*, 20 Ekim 1934.

26 Hikmet Feridun, "Her Şey Hazırlandı, Hanende Öksürdü. Tam Bu Esnada Bir Ses İşitildi: Miyav!" Taha Toros Arşivi.

27 *Milliyet*, ay.

28 *Cumhuriyet*, 22 Mayıs 1978.

29 *Yeniçağ*, 23 Aralık 2007. https://www.yenicaggazetesi.com.tr/yasadiklarim-unuttuklarim-1879yy.html

30 Ahmet Borcaklı, "Diskotek, Fonotek," *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 14/1-2 (1965).

31 *Milliyet*, ay.

32 *Milliyet*. ay.

MÜZİK KAYIT ENDÜSTRİSİ

İSMAİL SINIR



Mix masası.

ENDÜSTRİYEL bir üretim alanı olarak müzik, kişinin bireysel duygu ve düşüncelerinin dışavurumu olmanın yanında, bu duygu ve düşüncelerin maddi bir kaynağa ya da maddi bir kazanıma dönüştürülmesini de hedefler. Müziğin maddi bir kaynağa dönüştürülmesi ise bir sanat olarak müzik yaratımından çok daha karmaşık ve zorlu bir sürece işaret eder. Sanatsal müzik yaratımı, temelde uzun süren bir öğrenim, çalışma ve dolayısıyla kişisel donanım gerektirirken, endüstriyel müzik üretimi bundan daha fazlasına ihtiyaç duyar. Bu süreçte, belirli öğrenim, çalışma ve kişisel donanım yanında önemli oranda sosyolojik bir bağlam da gereklidir.[1]

Müzik endüstrisi, yapısal işleyiş bakımından 'müziğin üretildiği' ve 'müziğin tüketildiği' iki temel alana ayrılabilir. Müzik üretim alanını 'müzik kayıt endüstrisi' olarak düşünebiliriz. Müzik kayıt endüstrisi, müziğin sektörel standartlarda üretildiği ve kayıt altına alınarak sabitlendiği bir mecradır. Bu endüstri, bir yandan toplumun beğenilerine yön verirken diğer yandan toplumun müzikal taleplerinin karşılandığı ya da cevaplandığı bir alan görevi ifa eder. Müziğin tüketildiği alan ise en geniş tanımlamayla 'müzik eğlence endüstrisi' olarak düşünülebilir. Müzik eğlence endüstrisi, genelde müzik kayıt endüstrisinde üretilmiş müzikal ürünlerin sürekli tekrar edilerek tüketildiği alandır.

Müziğin üretimi aşamasının önemine değinen Moorefield'e göre başlangıçta teknik bir iş olan müziğin kaydedilmesi işi, sonradan sanatsal bir boyuta taşınmıştır. Prodüksiyonun hazırlık aşamasında tasarlanan her şeyin kayıt yoluyla hayata geçmesiyle beraber, kayıt metaforu 'gerçeğin illüzyonundan' (taklitsel bir alandan) 'illüzyonun gerçeğine' (her şeyin mümkün olduğu sanal bir dünyaya) doğru yol almıştır.[2]

Bir müzik prodüksiyonu, son hâlini alıp da satışa sunulana kadar ön hazırlık, aranjman, stüdyo kaydı, miksaj, *mastering*, basım-dağıtım, reklam gibi birçok aşamadan geçer. Müzik prodüksiyonunun gelişim sürecinde sayılan ve sayılmayan bütün safhalarda, çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu, birçok farklı alandan uzman insanın kolektif çalışmasının sonucu olarak ortaya çıkar. Zira bu, tek başına başarılabilecek bir iş değildir ve prodüktör Tom Waits'in de vurguladığı gibi "Hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz."[3]

Bu uzmanlık ağı içerisinde ses sanatçıları, aranjörler, müzisyenler, yönetmenler, prodüktörler, ses mühendisleri, müzik yapım firmaları ve çoğaltım fabrikaları gibi paydaşlar görev almaktadırlar. Ses sanatçısı, müzik prodüksiyonlarındaki eserleri seslendirerek, onlara bir bakıma 'hayat veren' paydaştır. Aranjör müzik kayıt endüstrisindeki en önemli aktörlerdendir. Genel kanıya göre aranjör, kendisine verilen bir ezgiyi geliştirerek onu piyasaya sunulacak şekilde tamamlayan kişidir. Başka bir deyişle aranjör, aranje ettiği şarkıyı 'vezir de rezil de eden' kişidir. Aranjmanı, 'bir şarkı veya enstrümantal bir eser için müzikal bir çerçeve seçme süreci' olarak tanımlayan Michael Zager'e göre aranjör, bir şarkıdaki tempoyu, armonik yapıyı ve şarkının sahip olması gereken etkiyi-hissi, prodüktör ve artist ile bağlantı içerisinde tasarlar ve eserin ruhunu düzenler.[4] Bununla beraber aranjörlük işi, önceleri sadece kağıt kalem ile yürütülen bir alan iken, teknolojik gelişmelere paralel olarak, günümüzde büyük oranda bilgisayar başında tamamlanan bir işe dönüşmüş durumdadır.

Müzik kayıt endüstrisinin lokomotifi olan müzisyen, her gün iletişim araçları ile dinlediğimiz müziklere 'can suyu veren' kişidir. Onların icraları, müzik prodüksiyonunun belki de en hayati kısmını oluşturmaktadır. Profesyonel stüdyo müzisyenlerinin icraları olmasa çoğu müzik albümü beklenen müzikal düzeye ulaşamaz.

Müzik yönetmenliği alanı ile ülkemizde genelde halk müziği, sanat müziği, arabesk, türkü arabesk ve fantezi müzik olarak adlandırılan müzik türlerinde karşılaşmaktayız. Görev aldığı müzik prodüksiyonlarında genelde yorumcu, müzik yapım firmaları, aranjör ve müzisyenler arasında bir yerde konumlanan müzik yönetmeni, prodüksiyonun hem müzikal hem ekonomik gelişimine yön veren aktördür. Müzik yönetmenleri, önceleri bir aranjör ile birlikte çalışırken gittikçe artan bir şekilde aranjörlük görevi de üstlenmeye başlamışlardır. Daha doğrusu ülkemizdeki telif düzenlemeleri dolayısıyla kendilerini aranjör olarak konumlandırmak durumunda kalmışlardır.

Müzik prodüktörlüğünün, müzik yönetmenliği ile benzer özellikler gösterdiği söylenebilir. Müzik yönetmenliğinden farklı olarak, ülkemizde genelde 'pop müzik' olarak anılan türde karşılaştığımız müzik prodüktörlüğü, bir müzik prodüksiyonunun hem müzikal hem ekonomik ilerleyişinde en yetkili kişi olarak öne çıkmakta ve yapım firması, ses sanatçısı, müzisyenler ve diğer paydaşlar arasında bir yerde konumlandırılmaktadır. Bununla beraber müzik prodüktörlerinin, prodüksiyonun finansmanını da sağlayarak bütün süreci tek elden yürüttüğü durumlarla da karşılaşmaktayız.

Bu paydaşlar dışında kalan ses mühendisleri, üretim zincirinin belki de son halkası olarak ele alınabilir. İcraları kaydeden, *mix* aşamasında çalınan müzik kayıtlarını ses kalitesi bakımından sektör standartlarına uygun hâle getiren ve ardından gelen *mastering* aşamasında bu kayıtları herhangi bir ses kaynağından dinlenebilecek şekilde 'makyajlayan' ses mühendisleri, müzik üretim sürecinin en önemli paydaşlarındandır. Onların deneyimleri ve müzikal yönelimleri, müzik kayıtlarının 'karakterini' belirlemekte; müzik prodüksiyonlarının tınılarını şekillendirmektedir.

Müzik kayıt piyasasının en önemli karar mercii olan prodüksiyon firmaları, sektörün işvereni konumundadırlar ve müzik prodüksiyonlarının finansman, basım, reklam ve dağıtım aşamalarını yürütmektedirler. Ancak diğer paydaşlardan farklı olarak müzik yapım firmaları, genellikle müzikal üretimlerden en çok kazanç elde eden paydaşlardır. Başka bir deyişle yapım firmaları, diğer paydaşların üretim aşamasında ortaya çıkardıkları ürünün satıcısı ve nihai sahibidirler. Burada sayılan aktörler dışında kalanlar ise çoğaltım fabrikaları, reklam organizasyonları ve dağıtım şirketleridir. Bu paydaşlar, müzik ürünlerinin topluma sunulması, pazarlanması ve maddi kazanç olarak geri kazanılması için çalışmakta, aynı zamanda sektörün üretim aşamasının son halkasını oluşturmaktadırlar. Z

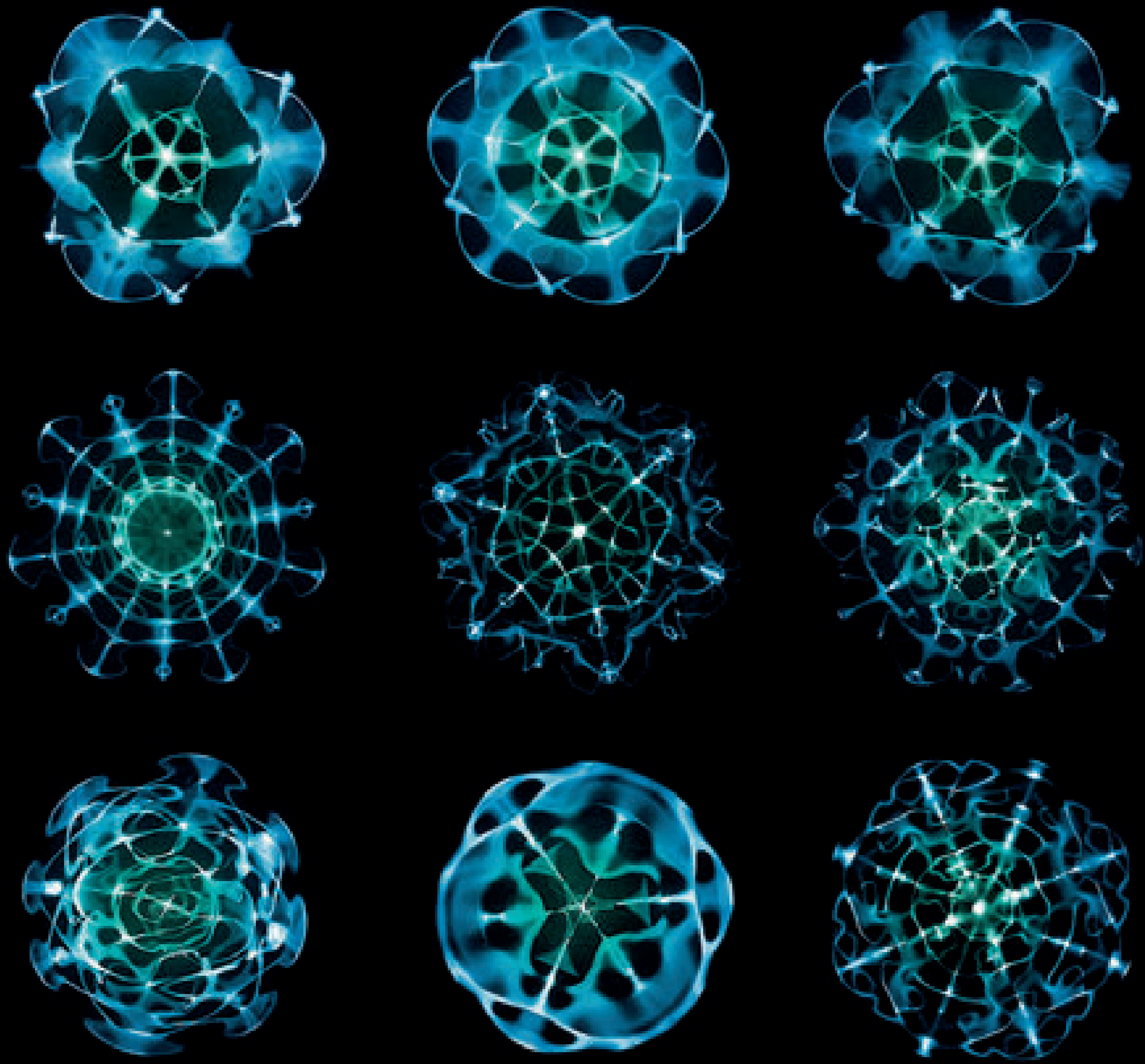
NOTLAR

1 İsmail Sınır ve Halil Apaydın, "Müzik Kayıt Endüstrisinde Sosyal Sermayenin Yeri: Eğitim, Yetenek ve Sosyal Sermaye Üçgeninde Stüdyo Müzisyenliğine Giden Yol." 1. *Uluslararası Uygulamalı Bilimler Kongresi,* Konya, 2015, s. 533.

2 Virgil Moorefield, *The Producer as Composer, Shaping the Sounds of Popular Music,* Cambridge, London: MIT Press, 2010, s. xiii.

3 Albin Zak, *Poetics of Rock Composition: Mutlitrack Recording as Compositional Practice,* University of California Press, 2001, s. 163.

4 Michael Zager, *Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers and Students,* The Scarecrow Press Inc., 2006, s. 53.



MÜZİĞİN MATEMATİĞİ

SERAP EKİZLER SÖNMEZ

Cymatics deneyinde suyun geometrisi.
Dan Bore, cymatics.org

Matematikçiler de sanatçılar gibi davranır ve düşünürler. Ancak günümüzde matematik dünyası ile sanat dünyası birbirinden ayrılmıştır. Yapmamız gereken, bir yolunu bulup matematik dünyasını sanat dünyası içine yerleştirmektir.

—Jerry P. King

TARİH boyunca müzik, evrenin bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir.

Evrenin sayılar ve aralarındaki ilişkilere göre kurulduğuna inanan Pisagor müziği de bu yönüyle ele alarak ondaki matematiksel gizemi yazıya dökmüş; müziğin matematiksel oranlara indirgenebileceğini ortaya koyup diatonik skalayı keşfederek "Kürelerin armonisi" önermesini ileri sürmüştür. Geometrinin babası olarak bilinen Öklid de müzik konusunda Pisagor'un takipçisidir.

Matematik âlimleri Kindî ile Farabî'nin eserlerinde ve İhvan-ı Safa'nın müzikle alakalı risalelerinde (10. yüzyıl) de Grek izleri görülür. Farabî, ilimleri tasnif ettiği *İhsâ'ü'l-'Ulûm* adlı eserinde de matematik faslında müziğe de yer vermiş ve Pisagor gibi müziği 'yüksek ilimler'den[1] kabul etmiştir. Kindî'nin *Risâle fî Hubri Te'lîfi'l-Elhân* isimli eseri ise ebced notasının yer aldığı ilk eserdir.

Kitâbu'ş-Şifâ'da müzik için "Cevâmi'u İlmi'l-Mûsika" adlı bir bölüm ayıran İbni Sina, burada musikinin tanımı, nota bilgisi, aralıklar, cins ve türleri, grup ve türleri, intikal, ritim bilgisi, ritim türleri, şiir, beste, musiki aletleri konularını ele almış ve musiki ile ilgili görüşlerini dile getirmiştir. İbni Sina, 'aralık' ve 'dizi' gibi bölümlerde, Farabî'den faydalanmış, musiki hakkında ayrıntılı bilgi için Öklid'in eserlerine bakılması gereğini vurgulamıştır.[2]

"Musiki, ilmî seslerin ve nağmelerin birbirleriyle orantısını ve miktarını inceler" diyen İbn Haldun ilimleri tasnifinde musikiyi astronomi, aritmetik ve hendese gibi aklî ilimlerden saymaktadır.[3]

Aynı zamanda geometri ve aritmetik âlimi olan Kutbüddin-i Şirazî'nin, pek çok ilmi ele aldığı *Dürretü't-Tâc li Gurreti'd-Dîbâc* adlı eserinde yer verdiği musiki risalesinde dairesel anlatımdan faydalanılmıştır.[4]

İslam sanatında geometrik desenler konusunda çalışmalar yapan[5] ve müzik-matematik ilişkisi üzerinde duran Reza Sarhangi aynı zamanda bir müzisyendi. Sanat, müzik, mimari, eğitim ve kültürün matematiksel bağlantılarına yönelik araştırma, uygulama ve ilgiyi teşvik amacıyla 1998 yılında The Bridges'i kurmuştur. Çoğu zaman bağlantısız gibi görünebilen matematik ve sanatın birbirlerini bilgilendirebileceği ve zenginleştirebileceğine inanan Sarhangi, Orta Çağ İslam bilim anlayışında müziğin matematikten uzak tutulmadığına vurgu yapmaktadır.[6]

İslam sanatında geometrik yüzey kaplama oluşum prensipleri musiki ile benzerdir. Tek bir noktadan başlayarak daireye, ardından bir birime ve bu birimlerle sonsuza varılan geometrik tasarımlarda desenin oluşumu için kullanılan arka plan çizgileri ve daire, zahirde yoktur. Gelinen birim hücre, adeta bir tohumun çiçeklenmesi gibi çoğalır ve sonsuza açılır. Küll-cüz münasebeti içerisinde her çizgi orkestrayı oluşturan bir ses olup bütün sesler birbiri ile uyum hâlinde sonsuza akar gider.

Dört yön imgesinin döngü şeklinde İslam sanatında vücut bulmasını daire ile daireyi ise evrenle ilişkilendirmek mümkündür. Biruni, daire ve felek kelimelerinin eş anlamlı olduğunu, ancak felek kelimesinin daha ziyade hareket halindeki daireyi veya küreyi tanımlamak üzere kullanıldığını belirtir.[7] Türk

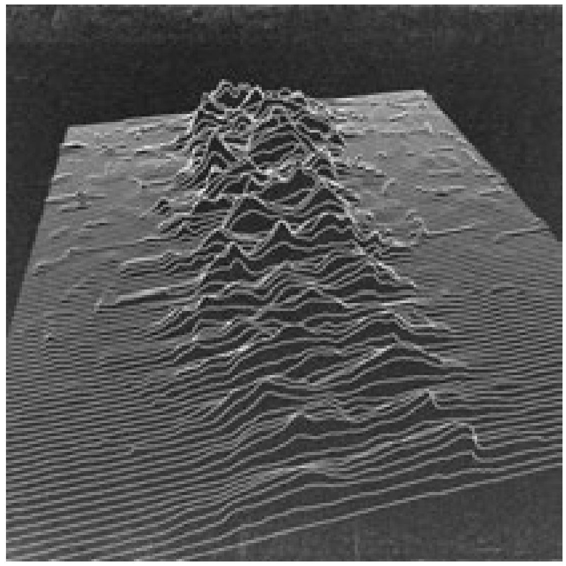


Pisagor.

Ses dalgası titreşimi ile diyagramın anatomisi.
Loris Cecchini, 2012







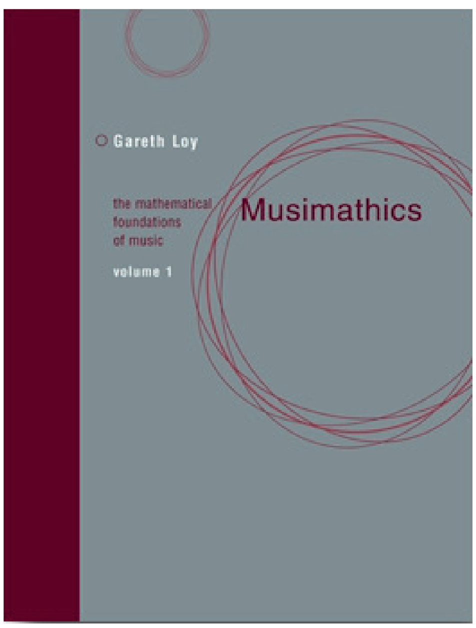
müziği hakkındaki kitaplar 'edvâr' (daireler, devirler) olarak adlandırılır. Bu bağlamı ile de geometrinin kodlarının, makamlar ile benzer olduğu düşünülebilir.

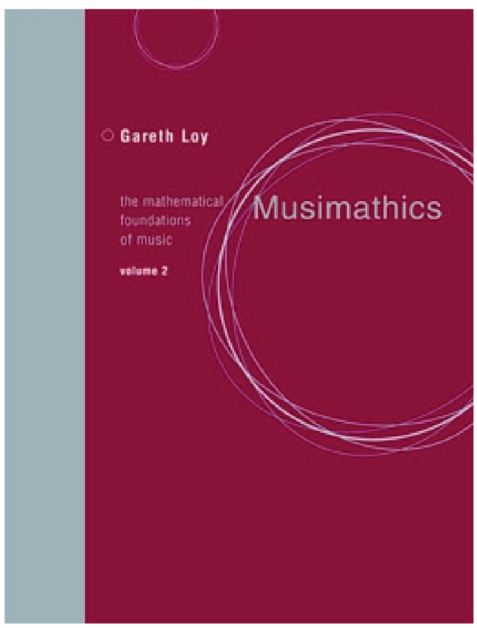
Anthony Burgess, *Mozart ve Deyyuslar* kitabında "Doğuştan müzisyen olan biri doğuştan matematikçi de olmalıdır. Bu iki kabiliyet, kuşkusuz Pisagor'un bir aralar bir yerlerde açıkladığı bir sebeple, içgüdüsel bir sayısallıktan kaynaklanır. Zaten notalar da katı matematik kurallara uyan titreşimlerdir." demiştir. İnsana kodlanan sayısallık ile evrene kodlanan sayısallığın aynı oluşu, insanoğlunun inşa ettiği bilim ve sanatta kendini dışavurum olarak açığa çıkarır.

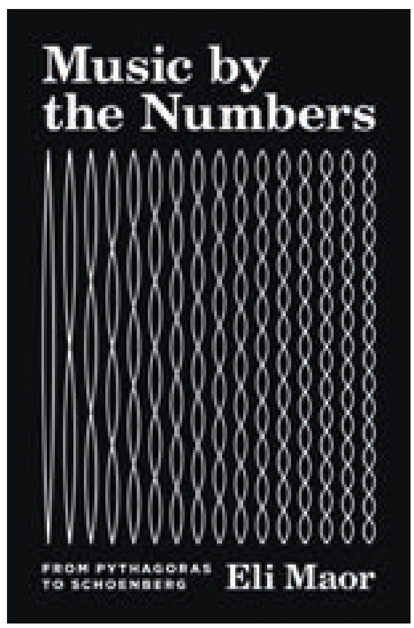
Özellikle klasik Batı müziği Barok dönemi eserleri, geometrik oranlar ve matematiksel kurallar barındırır. Bach notalarının frekans değerleri, onun matematiği kullanıp kullanmadığı bilinmemekle birlikte, birer sayı ile tanımlandığında onun bu sayı birlikteliklerindeki benzer oranları duyma ve bestelerinde uygulama kabiliyetine sahip olduğu görülmektedir. Bach, bestelerinde geometrik oranları kullanmış ve harmoni kurallarını matematiksel formüller ve tekrarlar içerecek şekilde düzenlemiştir. Onun müziğindeki fraktal geometri, birçok çalışmaya konu olmuştur.[8]

19. yüzyılda müzikal seslerin niteliğini inceleyen matematikçi J. Fourier, bütün bu seslerin periyodik sinüs fonksiyonları gibi matematiksel ifadelerle tanımlanabileceğini ispatlamıştır.

Müzik yapılarının çeşitliliği, benzerliği, sayımı ve sınıflandırılması ile ilgili sorular müzisyenleri olduğu kadar matematikçileri de ilgilendirmiştir. Teorik analizden gerçek kompozisyona veya ses üretimine kadar matematiksel modeller bulunmuştur. Son birkaç on yılda,

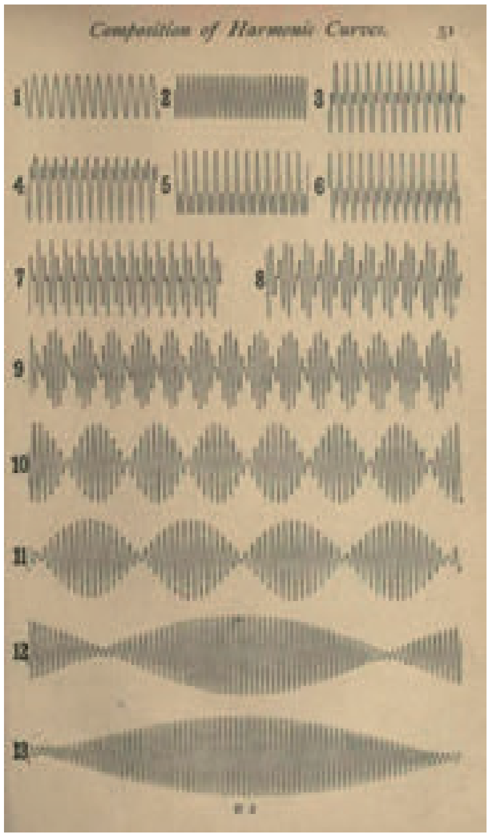


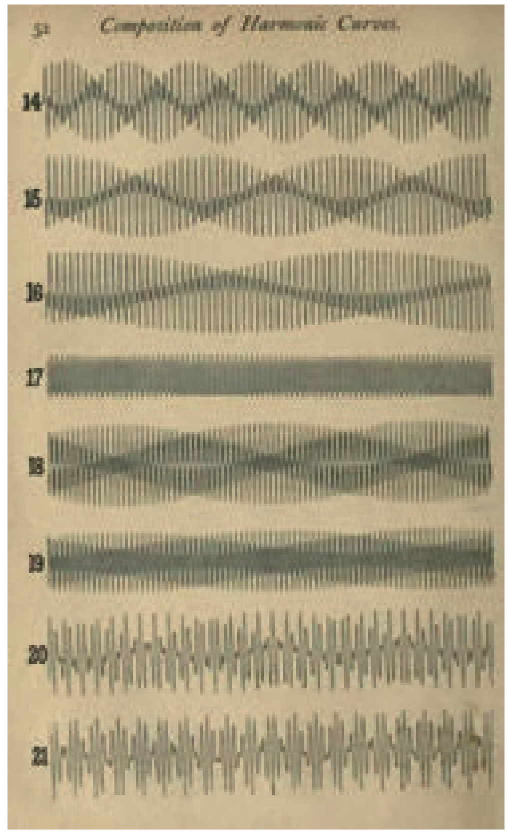




Müziğin matematiği ile ilgili kitaplar.

Ses dalgalarının harmonik eğriler olarak tezahürü.





müziğin modern matematiksel içeriğini birleştiren çalışmalara yoğunlaşılmıştır. Cebirsel kombinatoriklerden veya topoloji ve grafik teorisinden, farklı müzik objelerinin sınıflandırılmasına kadar olan yöntemlerin uygulanması bunlara örnektir. Mariana Montiel ve Robert Peck, *Mathematical Music Theory* adlı eserlerinde bu konudaki çalışmaları bir araya getirmiştir. Sanatla bilimi buluşturan müzisyenleri ele alan *Musimathics* isimli kitap, konuyla ilgili temel bilgileri içermektedir. Tymoczko, *A Geometry of Music* adlı çalışmasında, müzik teorisine devrimci geometrik bir yaklaşımda bulunur ve tanıdık akorlar ve ölçekler arasındaki ilişkileri temsil eden basit diyagramların nasıl oluşturulacağını gösterir. *Geometry of Musical Rhythm* adlı eser ise müzik ritimlerinin sistematik ve erişilebilir hesaplamalı geometrik analizini sunmaktadır.

1780 yılında fizikçi-müzisyen Ernst Chladni, yaptığı deneyle seslerin görsel karşılığını incelemiştir. Kumla kapladığı metal plakayı bir yayla titreştirmiş, frekans arttıkça plaka üzerindeki geometrik desenlerin karmaşıklaştığını gözlemlemiştir. Fizikçi ve doğa bilimci Hans Jenny tarafından bilimsel bir metodolojiye oturtulan bu yaklaşım, 'cymatics' (dalgamatik) olarak adlandırılmıştır. Yapılan işlem, plaka üzerinde alanların bir kısmı titreşirken bir kısmının titreşmemesi esasına dayanır. Maddeler frekansla yerçekimine karşı koymaktadır. Her maddenin kendine has geometrik davranış biçimi vardır ve bu davranışlar frekansa göre değişmektedir.

Doğada bulunan sayı, oran ve geometri, sanatçılar tarafından eserlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kullanılmıştır. Mesela Fibonacci dizisinden oluşan ¢=1.618034… oranı Mozart gibi müzisyenlerin eserlerinde yer alır.

Akio Hizume, altın oranın süreklilik gösteren iç içe yapısını müzikal ölçek ve ritim için kullanmıştır.[9] "Fibonacci Kecak" olarak adlandırdığı müziğinin özellikle Fibonacci serisine dayanan ritme odaklanan bir girişim olduğunu belirten Hizume, poli-ritim müziği sürekli kesir kullanarak gerçek sayılara genellemiştir.[10] O, İslam sanatında beşgen, yedigen, dokuzgen geometrik desenlerin sıkça kullanılmasıyla paralel addedilebilecek 5, 7, 9, 11 vuruşlu Türk müziği eserleri bulunduğunu belirterek 13 vuruşlu şarkı olabileceğine değinmektedir.

Doğadan beslenen bilim insanı ile sanatçının çalışmalarında, etraflarında dönen âlemi anlama çabalarını görmek mümkündür. Evrene ait bilgi, birbiriyle ilişkilidir ve bu ilişkinin farkına varılarak yapılan çalışmalar "Bütün"e ulaşma gayretindedir. Fizikçi Richard Feynman'ın dediği gibi "Doğa, halısını dokumak için yalnızca en uzun iplikleri kullanır, böylece üzerindeki tek iplik parçasına bakınca bütün halının yapısı anlaşılır."[11] Z

Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

NOTLAR

1 Latince tercümelerdeki ifadesiyle *quadrivium*, "dört yolun birleştiği yer" anlamında olup Orta Çağ'da üniversitelerde öğretilen yüce sanatların, *trivium*'dan sonraki dört tanesidir: aritmetik, geometri, müzik ve astronomi.

2 Kubilay Kolukırık, "İbn-i Sînâ'da Mûsikî Düşüncesi," Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, s. 25.

3 Hüseyin Akpınar, "İbn Haldun'un Musiki Hakkındaki Görüşleri," *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18/30 (2013): 44-61.

4 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam ve İlim İslam Medeniyetinde Aklî İlimlerin Tarihi ve Esasları*, İstanbul: İnsan Yayınları, 1989, s. 30.

5 www.bridgesmathart.org (Erişim tarihi: 28.12.2019)

6 Reza Sarhangi, "The Emergence of Bridges," *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science, Conference Proceedings*, Winfield, Kansas: Southwestern College 1998.

7 İlhan Kutluer, "Felek," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1985, s. 303-306.

8 Yasemin Yılmaz, "Müzik ve Mimarlık Ara Kesitinde Biçim Üretimi İçin Bir Yaklaşım," Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008, s. 5.

9 Sanatçının yaptığı müziğe örnek: https://www.kisa.link/N0Do (Erişim tarihi: 28.12.2019)

10 http://starcage.org/papers/realkecaksystem.pdf (Erişim tarihi: 28.12.2019)

11 Bülent Atalay, *Matematik ve Mona Lisa*, İstanbul: Albatros, 2006.



Nöro-sanat

MÜZİĞİ GÖRMEK

MUHAMMED NUR ANBARLI

İki Sloven tasarımcı Črtomir Just ve Matej Koncan'ın hazırladığı bir nöro-sanat infografiği.

NAZIM Hikmet, "Saman Sarısı" başlıklı şiirinde yakın arkadaşı ressam Abidin Dino'ya "sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin" diye sormuştu. Elbette cevap bekleyen bir soru değildi bu. Şiirin akışından Nazım Hikmet'in şunu ima ettiği söylenebilir: Kaba bir realizme düşmeden gerçekçi resimler çizen Abidin Dino; mutluluğun da resmini çizmek için en uygun kişi olmalıydı. Soyut ve kişiye özel bir hâl olan mutluluğun resmedilebilmesi muhal ise de söz konusu talep bir sınır belirtiyor ve cesur hedefler tayin ediyordu. Nazım Hikmet'in 'mutluluğun resmini yapamayacağı' zannıyla iğnelediği ressam arkadaşının, söz konusu meydan okumayı ciddiye aldığı ve bir mutluluk tablosu çizdiği konusunda hemen herkes hemfikirdir.

Yukarıda sunulan durum bizi, alışkın olduğumuz eşleştirmelere yönelik bir sorgulama yapmaya sevk ediyor: Duyu organlarımızı, kendi 'çalışma alanları' ile sınırlı tutma temayülümüzde kainatı güçlü biçimde kavrama yeteneğimizi tahdit eden bir şey yok mu? Kulaklarımız işitir, gözlerimiz görür, dilimiz tat alır vs. Sadece bu kadar mı? 'Sinestezi,' bu kadar olmadığını söylüyor. Yunanca *syn*(birlikte) ve *aesthe-sis*(algılamak)ten oluşan 'sinestezi' kelimesi uzun zaman tedaviye muhtaç bir tür rahatsızlık için kullanıldı. Bu rahatsızlık, zihinsel olayların bilinci tetiklemesiyle ortaya çıkan 'bilinçli duyusal istemsizlik' olarak tanımlandı; duyuların kompartımanlar hâlinde değil de birlikte algılandığı ve birbirinin içine geçtiği, bir bakıma 'birleşmiş duyular' veya 'eşduyum' denebilecek bir durum olarak yorumlandı.

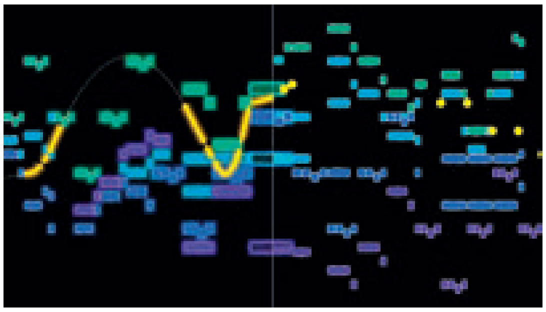
'Dil dışı düşünmenin belirtisi' olarak kabul gören ve her 23 kişiden birinde görülen bu 'anormallik' sonraları mistik bir yetenek addedildi. Bu duruma maruz kalan kişilere 'sinestezik' dendi ve bunların genellikle hassas yapılı, güçlü hayal dünyaları olan, karmaşık ve anlaşılmaz ruhsal durumlara sahip kişiler oldukları ve çoğunlukla sanatla uğraştıkları tespit edildi. Algısı gelişmiş bu kişiler harfleri renk olarak deneyimleyebiliyordu. Zihinlerinde her harf farklı bir renk olarak algılanıyor; işitilen şeyler bir renk olarak beliriyordu.

Bu olağanüstü durumla ilgili kabul gören yorum ise şu şekilde: Doğum esnasında insan beyninde bir hayat boyu yetecek sayıdan çok daha fazla nöronlar arası bağlantı bulunur ve bu bağlantılar normal insanlarda zamanla yok olur. Fakat sinestezik kişilerde söz konusu bağlantılar yok olmuyor. Dolayısıyla sinesteziyi bir hastalık olarak değil, 'duyusal algılama hediyesi' olarak görmemiz mümkün...

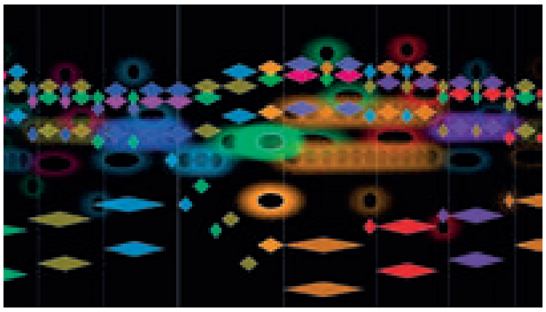
Sinestezi, işitilen şeylerin aynı zamanda tadılabileceği ya da görülebileceği anlamına geliyor. Nitekim işitilen şeylerin görülebilir olmasıyla ilgili son yıllarda dikkat çekici bazı gelişmeler yaşandı. Görsel sanatlar alanının, yönetilebilir bir algı oluşturmada bilgisaya-



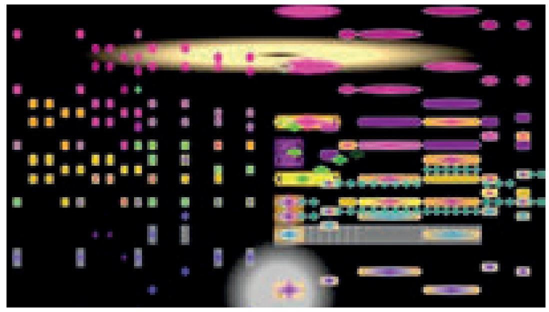
Stephen Anthony Malinowski.



Malinowski'nin görselleştirdiği Brahms'ın klarnet konçertosu.



Malinowski'nin görselleştirdiği Brahms'ın piyano konçertosu.



Malinowski'nin görselleştirdiği Brahms'ın uvertürü.

rın icadı ile birlikte sıçrama yaşadığını; hatta dijital evrenin gelişmesiyle ve yaygınlaşmasıyla yepyeni bir dil inşa edildiğini söyleyebiliriz. Yeni imkanlar, yeni uygulamalar ve yeni anlatım biçimleri ile karşı karşıyayız. Artık aklımızın köşesinde resmedilemeyecek hiçbir soyut kavram bulunmadığına dair bir yargı var. Nesneleri görsel olarak dönüştüren, ışık gölge oyunları, renk kombinasyonları, üst üste binmiş katmanlar, şaşırtıcı efektler… gözün görebileceği ve muhatabın iç dünyasında hisler oluşturan, zihninde mantıksal düzenekler kuran bir anlatım dili ve anlamlar dünyasından söz edebiliriz. Bu imkanlarla birlikte, anlatım zorluğu olan konuları ya da epeyce zamana ihtiyaç duyulan derinlikli konuları, dijital manipülasyonla bir çırpıda anlaşılır hâle getirecek piktogramlar, info-grafikler gibi kreatif tasarım ürünü görseller oluşturulabiliyor.

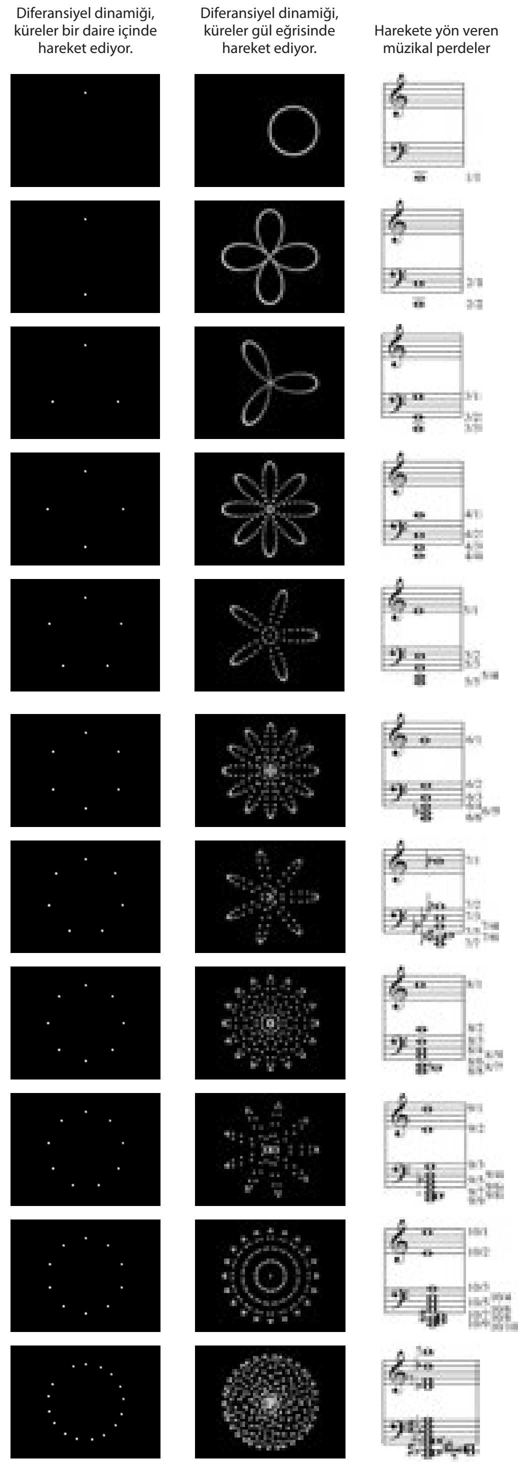
Son yıllarda info-grafik tasarımların 'dijital sanat' olarak adlandırılan örnekler verdiğine şahit oluyoruz. Bunlar yeni bir anlatım dili olarak kabul edilebilir. Amerikalı besteci ve yazılım mühendisi Stephen Anthony Malinowski'nin ve Slovenya'da bir araştırma kuruluşu olan Blckb şirketinin çalışmaları iki kaydadeğer örnek olarak verilebilir.

Malinowski 'müzik animasyonu' olarak isimlendirilebilecek bir bilgisayar yazılımı geliştirdi. Bu yazılım ile müzikleri sayısal verilere dönüştürdü; verileri ise renklerle ve şekillerle tanımladı. Müziği görsel hâle getiren ilgi çekici grafik değerler ortaya çıktı. Daha sonra 'psikoakustik' adı verilen bir ses işleme algoritması üzerinde çalışan Malinowski, 2012 yılında bu algoritmayı zenginleştirerek gerçek zamanlı animasyonlar oluşturdu. Klasik müzik bestelerini bu şekilde görsel hâle getiren araştırmacı, birçok videoyu "Animasyon, gözlerinizin kulaklarınızı yönlendirmesine izin verir" mottosuyla YouTube kanalında paylaşıyor. İlgi çeken inovatif yaklaşımı sayesinde kanalı 150 milyonun üzerinde görüntülenme sayısına ulaştı…

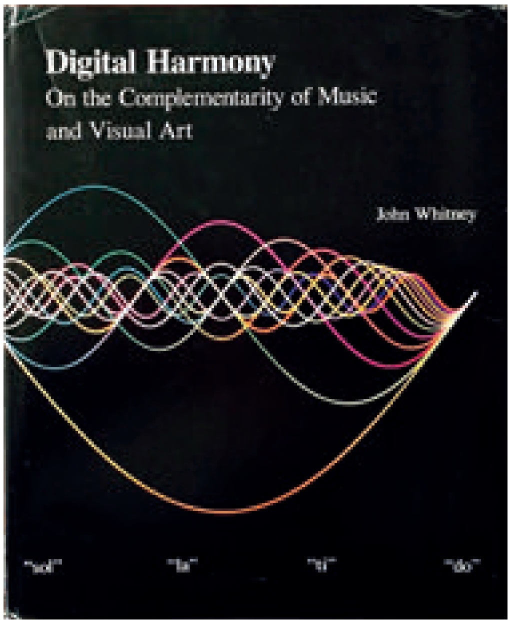
Kuşkusuz Malinowski'nin çalışmalarında ilham aldığı kişi, bilgisayar animasyonlarının babalarından birisi olarak kabul edilen Amerikalı animatör, besteci ve mucit John Whitney idi. Whitney, teknolojiyi de kullanarak müziğin grafik kompozisyonlar olarak göründüğü denemeleri yapan ilk kişiydi. 1950'li yıllarda televizyon programları ve reklam filmleri için analog bir bilgisayar yardımıyla o döneme göre yeni olan mekanik animasyon teknikleri kullanmada başarı sağladı.

John Whitney, bilgisayar endüstrisinin olanca hızıyla gelişimini arttırdığı bir dönemde, 1980'de *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art* (Dijital Uyum: Müzik ve Görsel Sanatın Tamamlayıcılığı Üzerine) adlı kitabını yayınladı. Kitap, teknoloji ve sanatın kesişim noktası olarak değerlendirildi. *Visual music* (görsel müzik) rezonans noktalarına, simetriye ve aynı harmonik oranlara dayanan grafiklerin oluşturulması konusunda felsefe ve fiziğe dayalı yaklaşımlar sunuyor ve bunları çizimlerle örneklendiriyordu.

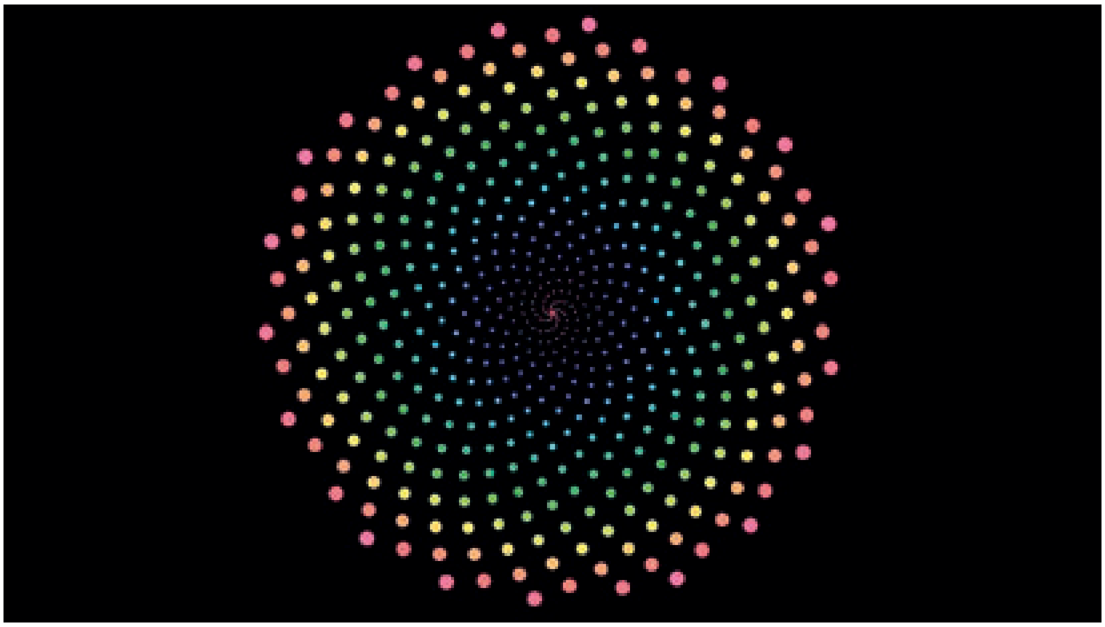
Whitney'in yenilikçi filmleri "Permütasyonlar," "Osaka," "Matrix" serisi ve "Arabesque" 'harmonik ilerleme' ilkesi ile oluşturduğu, düzenli geometrik animasyonlar barındıran etkileyici çalışmalardı. Whitney'in kitabı, geliştirdiği yeni kavramlar ve yaklaşımlar bilgisayarın gelişim dönemlerinde birçok kişi için ufuk açıcı oldu ve dijital sanatın şekillenmesinde yeni çaba-



John Whitney'in "harmonik ilerleme" ilkesi: rezonans, diferansiyel hareket ve müzikal perde aşamaları.



Whitney'in formülüne göre oluşturulmuş bir müzik harmonisi.



ların önünü açtı. Böylece müziğin hangi prensiplerle görselleştirilebileceği hakkında çok sayıda örnek verildi.

Müziğin görselleştirilmesi ile ilgili son yıllarda bazı info-grafik tasarımcılarının da denemeleri oldu: Örneğin, Alman tasarımcı Gunther Kleinert'ın "Müziği görebiliyorum" serisi. Bir şarkıyı başlangıcından bitimine kadar bazı parametreleri esas alarak parçalara ayırmak, nota, frekans, ses şiddeti ve süresi, aynı anda devreye giren başka enstrümanlar... gibi şarkıyı oluşturan her unsuru bir matematiksel veri gibi tanımlamak bu çalışmalarda izlenen bir yöntem. Bu ayrıştırmayı yaparken renkler atayarak ve geometrik düzenler kurarak belli bir düzlem içinde yeni bir yerleştirme yapmak, o şarkıyı bir grafik olarak görünür hâle getiriyor.

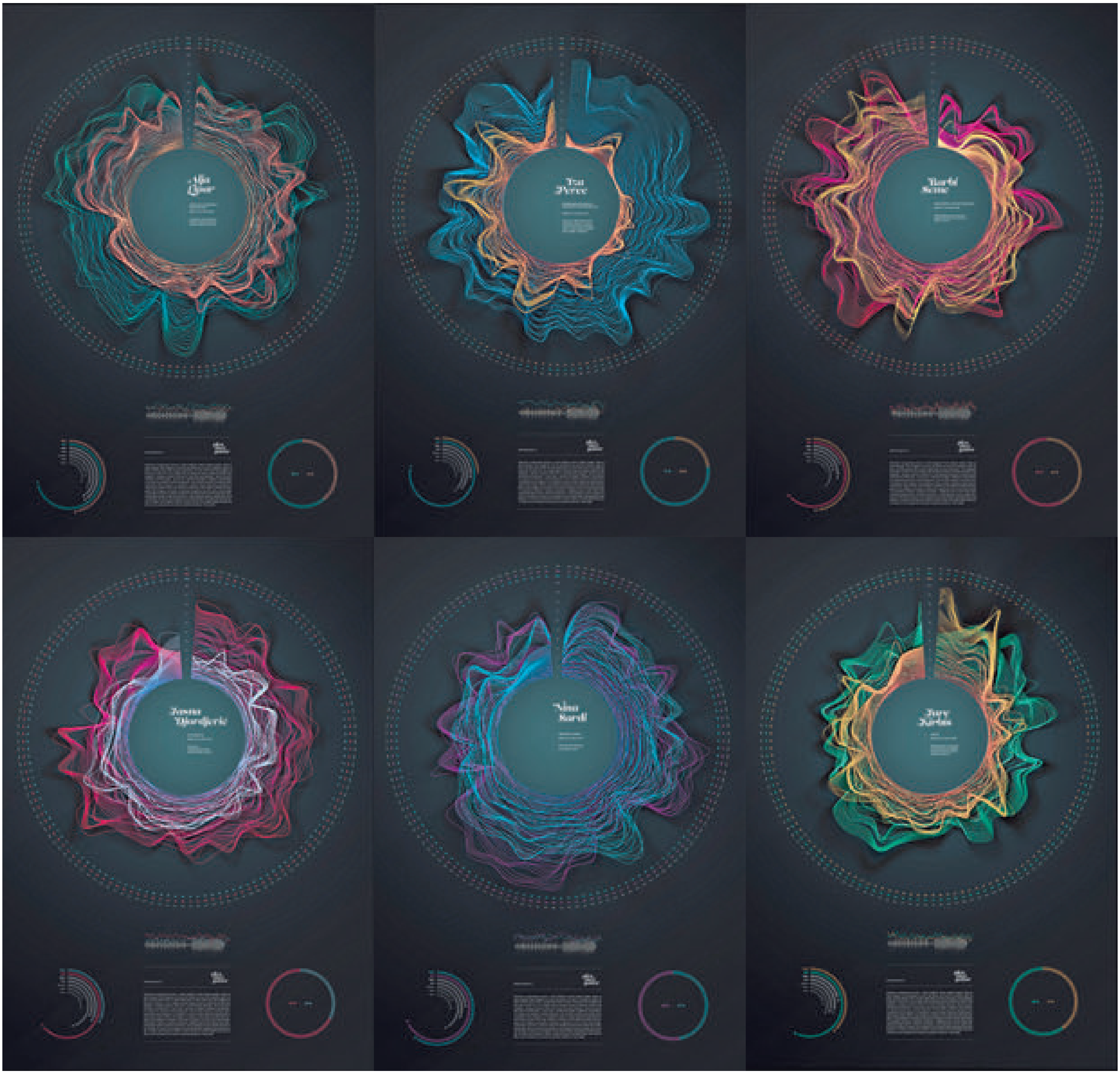
Yakın zamana kadar tek boyutlu bir yüzey üzerinde oluşturulan bu grafik ve animasyonlar bir başka önemli gelişme ile yeni bir hüviyet kazandı. Slovenya'nın başkentindeki Ljubljana Üniversitesinde uygulamalı sinirbilim potansiyelini araştırmak ve geliştirmek maksadıyla 2013 yılında bir *spin-off* şirket kuruldu. Slovenya Kültür Bakanlığının desteğini alan Blckb adındaki bu şirket, kısa zamanda AB'de uygulamalı sinirbilim alanında öncü bir rol üstlendi. Blckb çalışanları tarafından alzheimer ve demans süreçlerini izlemek için geliştirilen EEG (elektroensefalografi)

Alman tasarımcı Gunther Kleinert'ın "Müziği görebiliyorum" serisinden iki örnek. Çalışması, bir şarkının frekansı, ses seviyesi ve şiddeti gibi farklı parametreleri ayrıştırarak, bir tür görsel müzik haritası oluşturma esasına dayanıyor.

guntherkleinert.de







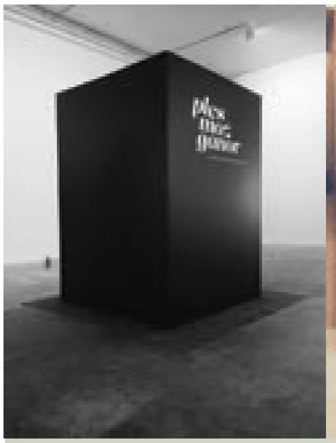
Črtomir Just ve Matej Koncan'ın tasarladıkları nöro-sanat infografikleri.

platformu sinyalleri toplayarak işleyen bir yazılım ile desteklendi. Böylece hastanın beyin verileri hızlı ve doğru bir şekilde veri merkezine aktarılarak işlenebilecek ve kaydedilebilecekti. Sağlık personelinin uzmanlığına ihtiyaç duymadan çalışabilen platform, sadece branş hastanelerinde değil, gündelik hayatın her alanında, evlerde, huzur evlerinde ve bakım evlerinde de rahatça kullanılabilecek...

Blckb çalışanları ayrıca 'Braindance Projesi' ile uygulamalı sinirbilim alanında devrim yapabilecek önemde bir uygulama geliştirdi. Bilim ve sanat arasında yeni bir boyut oluşturan ve 'neuro-art' olarak isimlendirilen bu uygulamanın ilk sonuçları etkileyiciydi. Projenin amacı, insanların işittikleri müziğe verdikleri istemsiz tepkileri ölçmek ve bunları görsel hâle getirmekti. Önce uygulamalı sinirbilim ve EEG teknolojisi yardımıyla 20 gönüllünün beyin dalgaları özel olarak tasarlanmış karanlık bir odada ölçüldü. 'Kara kutu' adı verilen bu oda, deneklerin dikkatinin dağılmasını önlüyor ve sadece dinledik-

Blckb'ın EEG deneyleri.





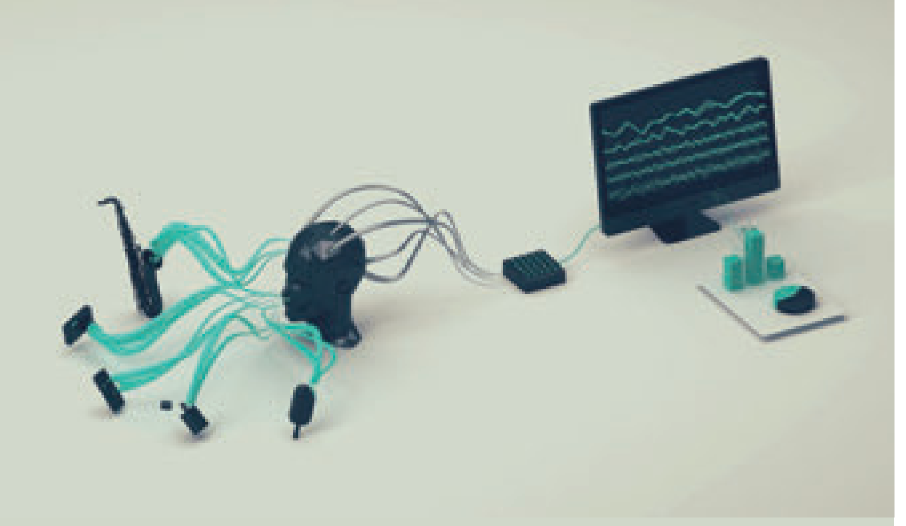


leri müziğe odaklanmalarını sağlıyordu. Vücutlarına takılan elektrotlar vasıtasıyla da veri akışı temin ediliyordu.

Deney gerçekleşti, deneklerin beyin aktiviteleri kaydedildi. Bu veriler Črtomir Just ve Matej Koncan adlarında iki Sloven tasarımcının hazırladığı nöro-sanat infografikleri ile şekil kazandı. Bu info-grafikler, verilerin nasıl okunabileceği ile ilgili inovatif bir yaklaşım ortaya koyuyor. Veriler tek boyutlu olarak değil, iki boyutlu olarak değerlendiriliyor, ana renklerin değer skalası *degrade* bir renk zenginliği ile dairesel bir aks üzerine yedi farklı kategori hâlinde yerleştiriliyor. Böylece deneklerin beyinlerinin dinlenen müziğe verdikleri tepki okunur hâle geliyor.

Bir yandan grafik tasarım diğer yandan beyin görüntüleme teknolojisinin verilerini okumada anlaşılır sonuçlar elde etme başarısı gösteren bu uygulamalar, yeni biyobelirteçler ve analitik algoritmaların gelişmesine katkıda bulunuyor. Düşünce ya da davranış esnasında beynin hangi bölgelerinin çalıştığı fotoğraflanabiliyor; yetenek, yaratıcılık, deha kavramlarının nörolojik açıklaması, nöronların beyindeki yerleşimi ve birbirleri ile olan bağlantıları daha fazla veri ile açıklanabilir hâle geliyor.

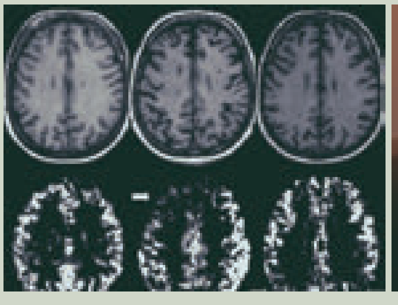
Beyin aktivitelerinin izlenmesi ve elde edilen verilerin yeni grafik dillerle şekillenmesi, kelimeler yerine semboller ve simgelerin egemenliği ele geçirmelerine işaret eden bir gösterge olarak görülebilir mi? Kulağımızla işittiğimiz müziğin gözle görülür hale gelmesi, elbette kainatı algılama yeteneklerimizde bir farklılaşmaya ve yeni deneyimler kazanmamıza yol açacak. ■

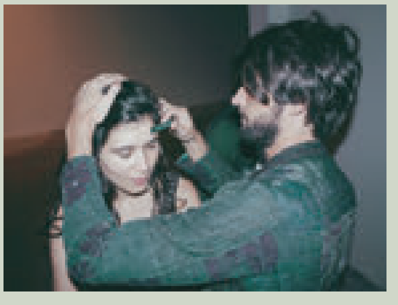


BLACKBOX VE WHITEBOX PLATFORMLARI

Beyin sinyallerini büyük bir hassasiyetle ölçen BlackBox adlı elektrot teknolojisi, EEG verilerini kayıt ve analiz platformu olarak hem tıp hem iletişim alanında kullanılabiliyor. Bu sinyaller diğer biyometrik verilerle senkronize edilerek bazı nörofizyolojik metrikler için algoritmalar sağlayan WhiteBox bulut analiz sunucusuna gönderiliyor. Dikkat, duygusal değerler, bilinç, bellek kodlama, göz takibi, odaklanma… gibi birçok insani durum bu sinyallerle görselleştiriliyor ve anlaşılması kolay bir hâle getiriliyor. Bu yöntem, alzheimer, demans gibi hafızayı, düşünmeyi ve sosyal becerileri etkileyen hastalıkların karmaşık semptomlarının görülebilir ve anlaşılır hâle gelmesini sağlıyor. Diğer taraftan bu nörofizyolojik ölçümler, tüketici eğilimleri, marka değeri, müzik, ambalaj gibi pazarlama alanlarında da kayda değer veriler sunuyor.

Blckb'ın EEG deneyleri.







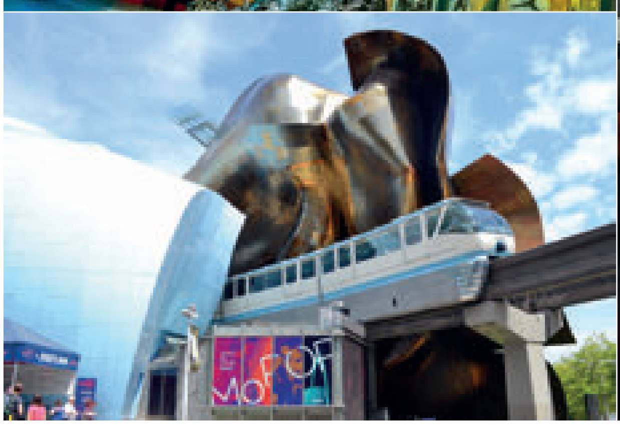
MÜZİK MÜZELERİ

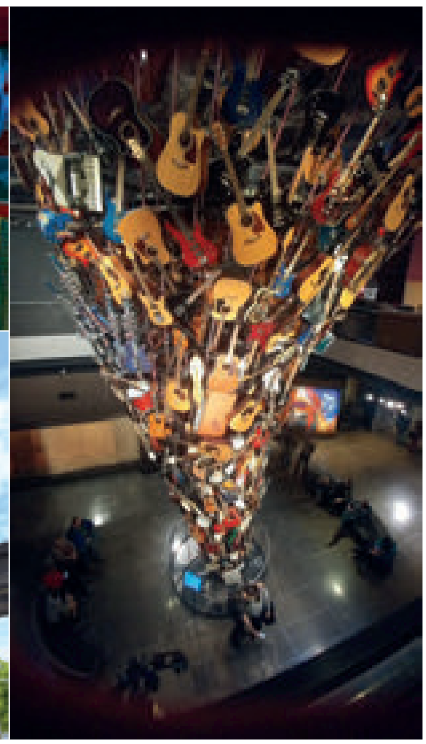
MUSEUM OF POP CULTURE (MOPOP)

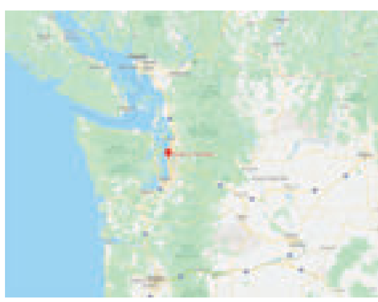
SEATTLE, WASHINGTON, ABD

Fütüristik MoPop müzesi, Space Needle ve Pike Place Market dışında, Seattle'ın en çok ziyaret edilen yerlerinden biridir. Frank Gehry'nin eşsiz kavisli tasarımı olan 140.000 metrekarelik müze, 'müziğin bütün enerjisini ve akışkanlığını aktarma'yı amaçlıyor. Eskiden 'Deneyim Müzik Projesi' olarak bilinen MoPop, Microsoft ortaklarından Paul Allen tarafından kuruldu ve Nirvana'nın ilk albümlerinden Prince'in "Purple Rain"ine kadar her türlü yaratıcılığı keşfetmeye kendini adadı. Hazır oradayken, 2017 yılında hayatını kaybeden, Soundgarden'ın efsanevi solisti Chris Cornell'in yeni yapılan heykelini de ziyaret edebilirsiniz.





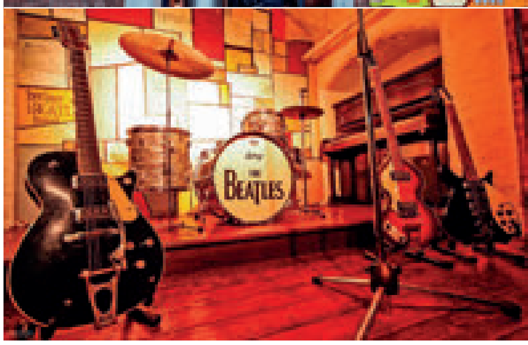


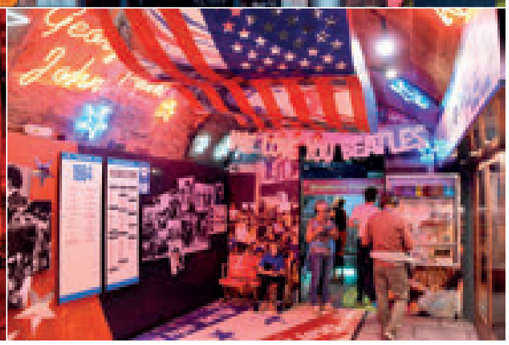


Museum of Pop Culture
mopop.org

325 5th Ave N
Seattle, WA 98109
Amerika Birleşik Devletleri



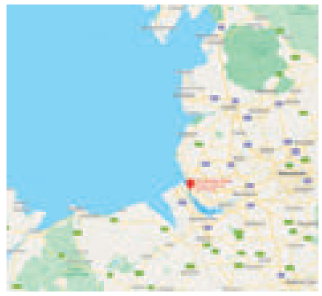




THE BEATLES STORY

LIVERPOOL, İNGİLTERE

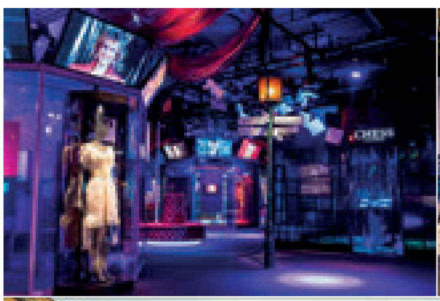
Liverpool, bir şehrin insanlara sunabileceği en iyi müzik müzelerinden birine sahiptir ve şehrin mutlaka görülmesi gereken yerler listesinin başında The Beatles Story vardır. Beatles üyelerinin hayatarının, kültürünün ve müziğinin kronolojik olarak yer aldığı bu müze, bir dönem bütün dünyayı derinden etkilemiş bu fenomeni daha da yakından tanımak isteyenler için bir fırsattır. Royal Albert Dock sahilindeki UNESCO World Site'ta yer alan ödüllü müze, grubun kullandığı enstrümanlar, nadir fotoğraflar ve diğer hatıra eşyaların yanı sıra Cavern Club'ın bir kopyası da dâhil olmak üzere insana sürükleyici bir tecrübe yaşatır. Müze, kalıcı koleksiyonlarına ilaveten grubun Rishikesh'teki günlerine dair eserlerin sergilendiği "Beatles Hindistan'da" gibi misafir sergilere de ev sahipliği yapıyor.

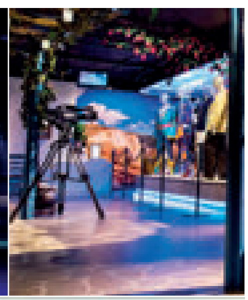


The Beatles Story
beatlesstory.com
Britannia Vaults
Royal Albert Dock,
Liverpool L3 4AD,
Birleşik Krallık

ABBA The Museum
abbathemuseum.com
Djurgårdsvägen 68,
115 21 Stockholm,
İsveç







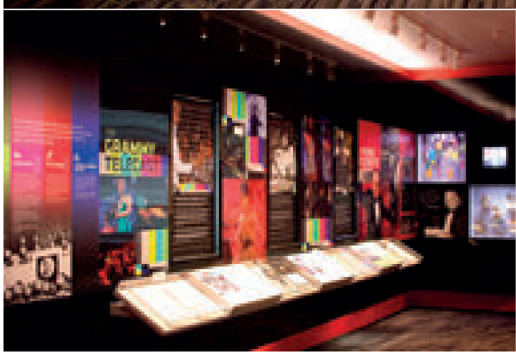


ABBA THE MUSEUM

STOCKHOLM, İSVEÇ

Her şeyi başlatan grubu ziyaretinizle onurlandırmadan pop dünyasını tanımış olmazsınız. Bu son derece etkileşimli müzede, sadece grubun dikkat çekici kariyeri değil, aynı zamanda insanların ABBA bilgisi ve müzik becerileri de test ediliyor. Müzenin ziyaretçileri, canlı karaoke kabininde grubun beşinci üyesi olmak için 'seçmelere' girebiliyor, grubun projeksiyonlarıyla birlikte performans gösterebiliyor ve hatta finalde bir video-klip sahibi olabiliyor. Müze, ABBA'nın Eurovision yarışmasında giydiği kıyafetler de dâhil olmak üzere nadir bir kostüm ve diğer eşyalardan oluşan geniş bir koleksiyona sahip...









The Beatles Story
grammymuseum.org

GRAMMY MUSEUM®

800 W Olympic Blvd, Los Angeles, CA 90015, Amerika Birleşik Devletleri

GRAMMY MUSEUM

LOS ANGELES, CALIFORNIA, ABD

Los Angeles şehir merkezindeki Grammy Müzesi, Beatles'tan Backstreet Boys'a kadar pek çok farklı müzik akımını bünyesinde barındıran, geniş kapsamlı bir müze... Oldukça etkileşimli olan bu müze, çok bilinen birçok şarkı sözünün ilk el yazması metinleri, başka hiçbir yerde örneği bulunmayan fotoğraflar ve daha nice nadide esere sahip... Sergilenen eserlerin yanı sıra birlikte enstrüman çalabileceğiniz usta eğitmenler de bulunuyor. Minik bir tiyatro sahnesine sahip olan müzede, belirli günlerde Guns N'Roses üyelerinden Duff McKagan, solo albümünün çıkış sürecini bir belgesel tadında ziyaretçilere anlatıyor.





Bob Marley Museum
bobmarleymuseum.com
6, 56 Hope Rd, Kingston, Jamaika



BOB MARLEY MUSEUM

KINGSTON, JAMAIKA

Reggae müziğinin sembol ismi Bob Marley'in, Jamaika'nın Kingston şehrindeki evi ölümünden sonra müzeye çevrilmiştir. 1975'ten 1981'de ölümüne kadar yaşadığı bu evde, sanatçının kullandığı eşyaların yanı sıra en sevilen şarkılarından bazılarının nasıl ve nerede ortaya çıktığına şahit olabiliyorsunuz. Evin bir bölümünü kayıt stüdyosuna dönüştürmüş olan Marley, ömrünün son yıllarında eserlerine burada imza atmıştı. Müzede ayrıca, şarkılarda Marley'e eşlik etmiş olan farklı isimlere ve müzikal destek verdiği The I-Threes'e ait mesleki ve kişisel eşyalar da bulunmakta... Sanatçının aldığı "Grammy Ömür Boyu Başarı Ödülü" de müzede sergileniyor.

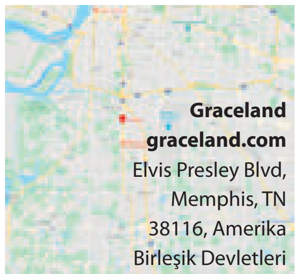
MUSEE EDITH PIAF

PARİS, FRANSA

Her yıl milyonlarca insan, Fransız şarkıcı Edith Piaf'ın Paris Père Lachaise'deki mezarını ziyaret ederken Musée Edith Piaf, şehrin gözlerden ırak bir noktasında mücevher misali parlıyor. 11. Mahalledeki özel bir dairede yer alan müzede, şarkıcının kıyafetleri, fotoğrafları ve mektupları da dâhil olmak üzere kişisel eşyalarının çoğu bulunmakta... Bu küçük ve özel müze, 'Minik Serçe' Piaf'ın yakın arkadaşı ve aynı zamanda hayranı olan ve hakkında kitaplar yazan Bernard Marchois tarafından yönetiliyor.





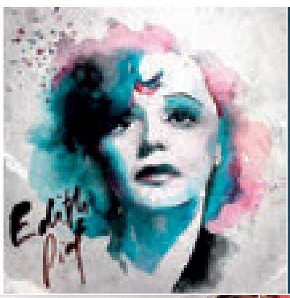


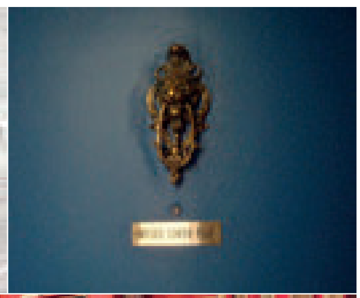
GRACELAND

MEMPHIS, TENNESSEE, ABD

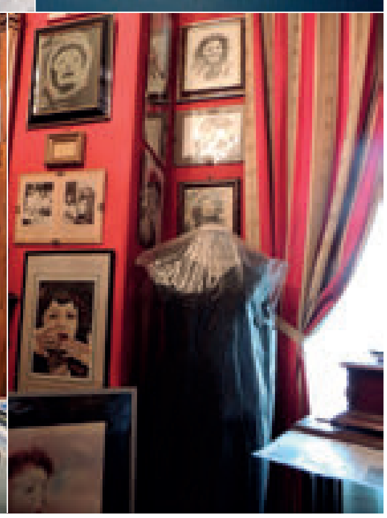
Elvis Presley'in efsanevi konağı, şimdi dünyanın en ünlü *rock'n roll* müzik müzesi olarak varlığını sürdürüyor. Graceland, yüzyılın ortalarından sonra bütün dünyayı kasıp kavuran bir müzik insanının, Elvis'in çarpıcı kariyerinin adeta özeti... Elvis hayranı olmayanlar tarafından bile ziyaret edilen bu müzede kostümler, kaya şelalesi ve yeşil tüylü halılarla tamamlanmış efsanevi Jungle Room'u görmek mümkün... Sekiz yatak odalı ev, 1957'de satın alındığından beri önemli değişiklikler geçirmiş. 2017 yılında da komşuları Elvis Presley Otomobil Müzesi ve Elvis: Eğlence Kariyer Müzesini de kapsayan 45 milyon dolarlık bir tadilatla genişletilmiş. Yılda ortalama 750.000'den fazla ziyaretçinin gezdiği müzenin meditasyon bahçesinde Krala saygılarını gönderenlere rastlamanız mümkün...







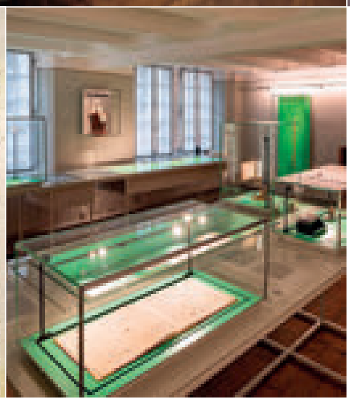


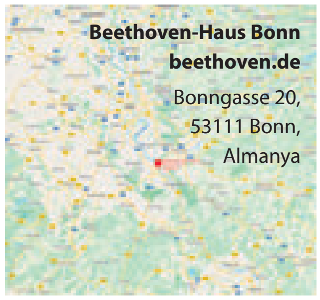












Beethoven-Haus Bonn
beethoven.de

Bonngasse 20,
53111 Bonn,
Almanya

BTHVN 2020 BEETHOVEN-HAUS BONN

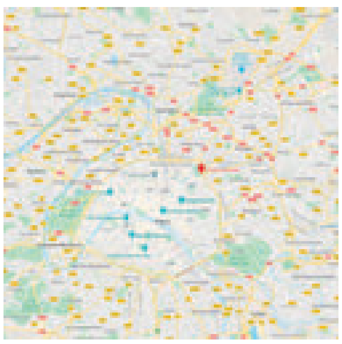
BEETHOVEN HAUS

BONN, ALMANYA

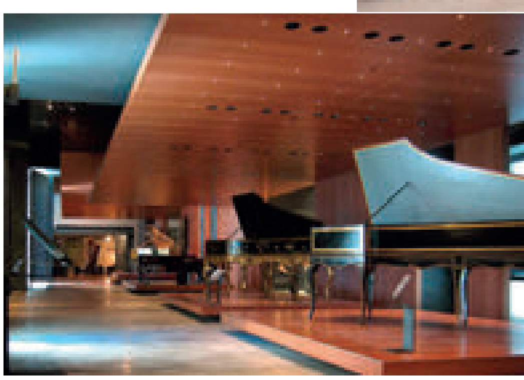
Klasik müzik severler, Almanya'nın Bonn kentindeki Beethoven'ın doğum yerini ziyaret etmeyi mutlaka isteyeceklerdir. Bestecinin hayatından eserler, mektuplar, kitaplar ve notalar dâhil olmak üzere pek çok obje bu küçük, mütevazı müzede sergileniyor. Müzenin insana asıl iyi gelen yanı elbette, müzeyi gezerken çalan müzik... 1889 yılında açılan müze, 1893 yılında komşu binanın da satın alınıp Beethoven Haus'a dâhil edilmesiyle genişletilmiş. 1700'lerden kalma bir bina, bahçesi, doğduğu oda, yapı... hâlen sanatçının ardında bıraktığı şekilde yaşatılmakta...

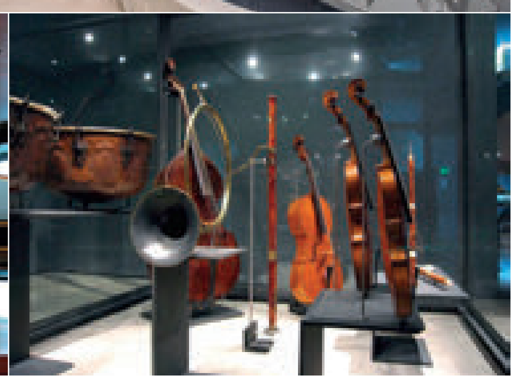
Cité de la Musique
philharmoniedeparis.fr

221 Avenue Jean
Jaurès, 75019 Paris,
Fransa







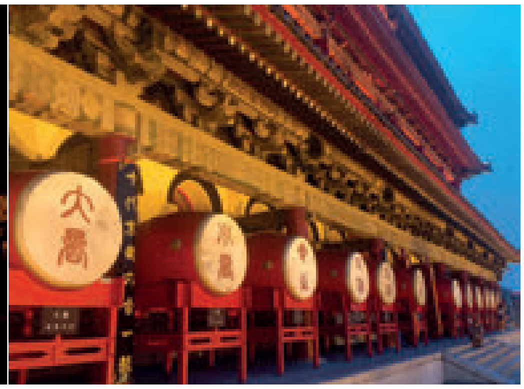


CITE DE LA MUSIQUE

PARİS, FRANSA

Philharmonie de Paris içindeki Müzik Müzesi, ulusal hazineler ve Chopin'e ait bir piyano, Brassens'e ait bir gitar gibi efsanevi enstrümanlar da dâhil olmak üzere 1000'i kalıcı sergi alanında sergilenen 7000'den fazla enstrüman ve sanat eserini barındıran bir uğrak yeridir. 17. yüzyıldan günümüze Batı müziği tarihi ve dünyanın dört bir yanından başlıca müzik kültürlerine dair eserlerle, ziyaretçilerine genel bir bakış imkanı sunan Müzik Müzesini bu kadar renkli yapan bir diğer nokta da, kalıcı koleksiyonun yanı sıra ev sahipliği yaptığı geçici sergiler... Dünyanın her köşesinden gezici müzikal sergiler, Müzik Müzesinin himayesinde yerli ve yabancı ziyaretçilerin akınına uğruyor.





DAVUL KULESİ

XI'AN, ÇİN

Davul Kulesi, Şensi eyaletine bağlı Xi'an şehrinin Çan Kulesi ile birlikte iki sembolünden biridir. Ming Hanedanlığının başlarında 1380'de inşa edilen yapı, şehri tepe bir noktadan izlemeye de imkan sunuyor. Adını, bina içindeki büyük davuldan alır. Gün doğumunda Çan Kulesinin çanı, gün batımında da Davul Kulesinin davulu çalınır. Birinci katında, birçok büyük davulun asılı olduğu bir salon vardır. Davul Kulesinin içinde, bazıları binlerce yıl öncesine dayanan çeşitli davulların sergilendiği bir de davul müzesi bulunmaktadır. Burada her gün davul gösterisi yapılır.

HAUS DER MUSIK

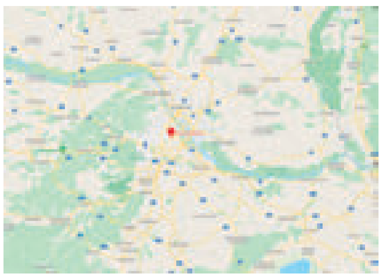
VİYANA, AVUSTURYA

Avusturya'da 2000 yılında açılan müze, konsepti itibarıyla ülkenin ilklerindendir. 54.000 metrekarelik bir sergi alanı boyunca, yüksek teknoloji ürünü bir dizi interaktif ve multimedya sunumu ile ilk insandan günümüze müziğe dair ne varsa gösterilir. Müzik Evi, dört Avusturya üniversitesi, iki yabancı üniversite, enstitü, bir müzisyen ve müzik teorisyen ekibi, multimedya ve diğer alanlardan sanatçılar, ses teknisyenleri, mimarlar ve öğrenciler tarafından inşa edilmiştir ve Viyana'nın en çok ziyaret edilen yerler listesinde üst sıralarda yer almaktadır. Müze, ziyaretçilerin deneyimlemesi için bazı sürpriz düzeneklerin bulunduğu salonları kullanıma sunuyor.

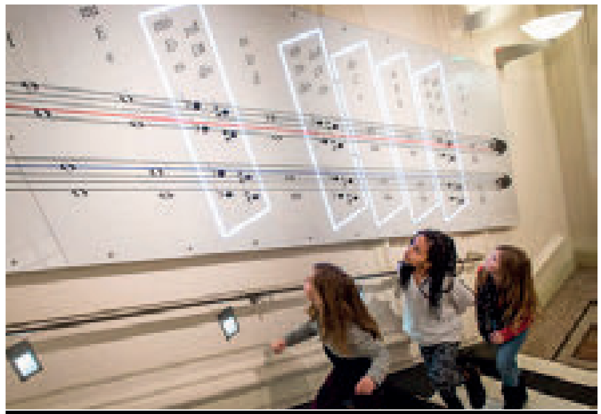
hausdermusik
das klangmuseum

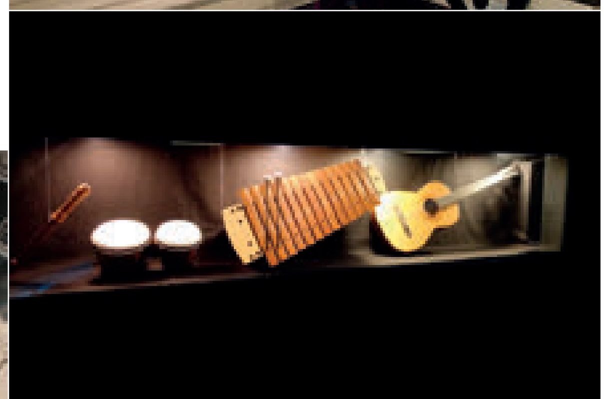
Haus der Musik
hausdermusik.com

Seilerstätte
30, 1010 Wien,
Avusturya















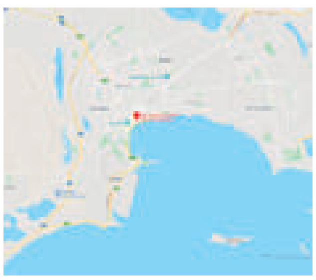
AZERBAYCAN DEVLET MÜZİK KÜLTÜRÜ MÜZESİ

BAKÜ, AZERBAYCAN

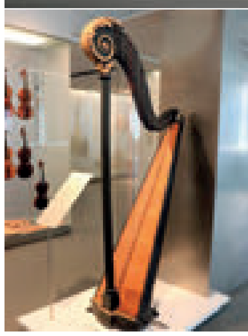
1967 yılında, Azerbaycan'ın müzik kültürünü, müzik tarihini tanıtmak ve yaymak maksadıyla kurulmuştur. Müzenin koleksiyonda bulunan eser sayısı 20.000'den fazladır. Bu eserler arasında katran, kemençe, saz, kaval, zurna ve ney gibi müzik aletleri ile asatar ve asa-saz gibi nadir enstrümanlar bulunmaktadır. Gramofonlar, taşınabilir gramofonlar ile gramofon kayıtlarını ve H. Sarabski gibi opera şarkıcılarının arşivlerini içeren koleksiyonda müzik el yazmaları, kişisel eşyalar, kayıtlar, posterler, programlar, fotoğraflar, görsel sanat eserleri, notlar ve kitaplar da bulunmaktadır.

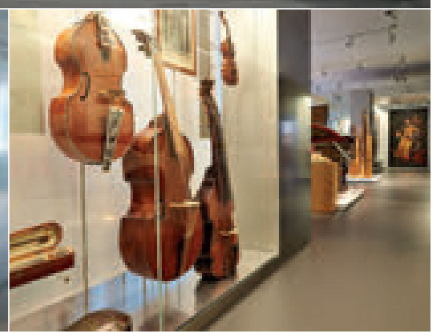
Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi
musicmuseum.az

AZ1000, Muzey Merkezi, Neftçiler prospekti, 49



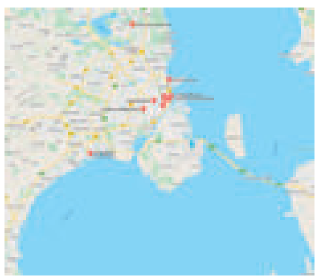






Music Museum
natmus.dk

Rosenørns Alle 22, 1970 Frederiksberg, Danimarka



MUSIC MUSEUM

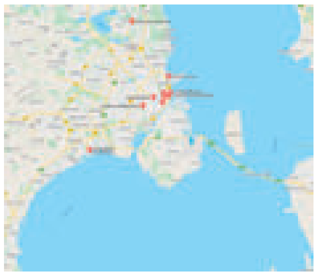
KOPENHAG, DANİMARKA

1898 yılında kurulan Danimarka Müzik Müzesi koleksiyonunda dünyanın dört bir yanından müzik aletleri yer alır. Bunların en eskileri 16. yüzyıldan kalmadır. Müze kütüphanesi ise Danimarka'nın müzikal tarihine odaklanmıştır ve ulusal eserleri içermektedir. Danimarka Kraliyet Müzik Akademisi ile ortaklaşa kullanılan müze binası, Danimarka Ulusal Müzesinin bir parçasıdır.









Museum of Ancient Greek, Byzantine and Post-Byzantine Musical Instruments

Katouni 17,
Thessaloniki 546
25, Yunanistan

MUSEUM OF ANCIENT GREEK, BYZANTINE AND POST-BYZANTINE MUSICAL INSTRUMENTS

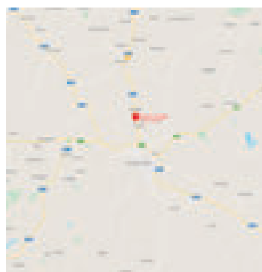
SELANİK, YUNANİSTAN

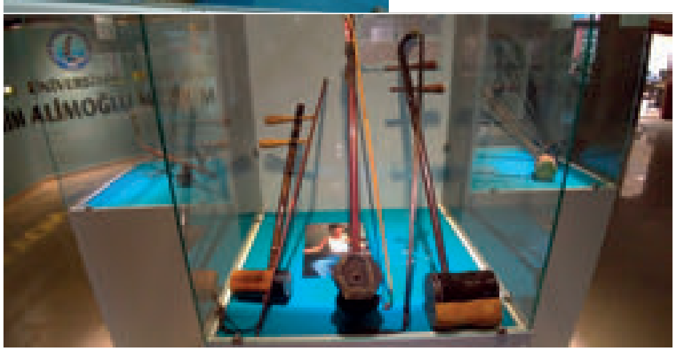
Selanik'in merkezindeki Ladadika semtinde restore edilen üç katlı bir binada 1997 yılında açılmıştır. Üç salondan oluşan sergi alanında MÖ 2800 ile 20. yüzyıl başı arasına ait 200'den fazla müzik aleti sergilenmektedir. Müzede enstrümanların yanı sıra bunların tarihsel niteliğine ilişkin el yazmaları, resim, çanak çömlek, heykel ve freskler de yer alır. Sergilenen enstrümanların çıkardıkları seslerin ziyaretçilerce dinlenebildiği müzede ayrıca bir müzik kütüphanesi ve müzikoloji araştırma bölümü bulunmaktadır.



İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi
muzikkoleksiyonu.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi,
Erenler, Afyonkarahisar



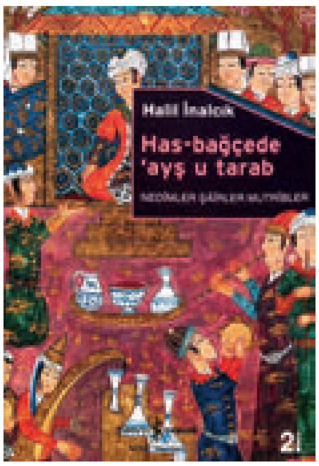


İBRAHİM ALİMOĞLU MÜZİK MÜZESİ

AFYON, TÜRKİYE

Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) Devlet Konservatuvarı binasında bulunan Müzik Müzesi, dünyadaki en büyük on müzik müzesinden biri... Müzenin kurulmasında Afyonkarahisarlı işadamı İbrahim Alimoğlu'nun büyük katkısı var. Alimoğlu, uzun yıllar değişik yörelere ait antika değeri olan müzik aletlerini toplayarak bir koleksiyon oluşturmuş. Müze için ilk adım işadamı ile üniversitenin konservatuvar yetkililerinin bir araya gelmesi ile atılıyor. Ancak elbette bu müzik aletleri, bir müze açılması için yeterli sayıda değil... Alman koleksiyoncu Wolfgang Ott'un desteği ile müze projesi hayata geçiyor. Müzik aleti koleksiyonu yapan Ott, zaman içinde elde ettiği dünyanın birçok yerinden farklı kültürlere ait müzik enstrümanlarını müzeye bağışlıyor. Müzenin envanterini oluşturan sadece bu iki koleksiyoncu değil. Afyonkarahisarlı yerel sanatçı Ömer Yarşi'nin bağışlarının yanı sıra Kütahya'nın halk ozanlarından Hisarlı Ahmet'in sazları da TRT sanatçısı olan oğlu Mustafa Hisarlı tarafından müzeye bağışlanıyor. Bunlara ilaveten bazı müzik aleti yapımcılarının ve müzik evi sahiplerinin yaptığı bağışlar sayesinde bugün müze oldukça zengin bir içeriğe sahip...





HALİL İNALCIK

Has-Bağçede 'Ayş u Tarab: Nedîmler, Şâirler, Mutribler

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, 2. Baskı

Osmanlı Sarayında padişahların hasbahçede geçirdikleri hoş vakitleri ve bu âdetin İslam öncesi İran İmparatorluğundan Emevi, Abbasi ve Timurlu saraylarına uzanan köklü geleneğini, o dönemlerde yazılmış değerli kaynaklardan derleyerek sunan bir çalışmadır. Padişah, işret meclisi adıyla anılan bu eğlencelere yakın adamları olan nedimlerle birlikte katılır; şiir, musiki ve raks sanatlarının en seçkin örnekleri eşliğinde hoş vakit geçirirdi. Osmanlı sosyal ve kültürel tarihine bir katkı olarak hazırlanan bu eser, Sarayın ve ona bağlı 'zarifler' denilen yüksek sınıfın kendine has kültürünü yansıtarak az bilinen konulara ışık tutmaya çalışıyor.

MURAT BARDAKÇI

Refik Bey

Pan Yayıncılık, 2012, 2. Baskı

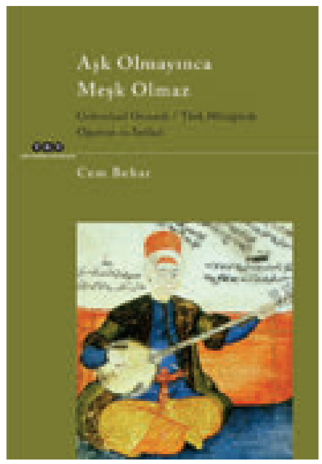


Okuyucu, Refik Beyin hatıralarında sadece geçmişin parlak musiki hayatını değil can çekişen bir imparatorluğun aristokrat sınıfında yaşanan çizgiyi koruma mücadelesini ve genç cumhuriyetin ilk sancılarını bulacaktır. İlk bölümde Refik Fersan'ın hayatını ve musikideki varlığını inceleyen Murat Bardakçı, ikinci bölümde Refik Beyin kaleme aldığı hatıraları aktarmıştır. Bu hatıralarda 20. yüzyılın en seçkin musiki adamlarından birinin başından geçen maceraları ve kendisine eskilerden intikal eden bazı ilgi çekici anekdotları okuyoruz.

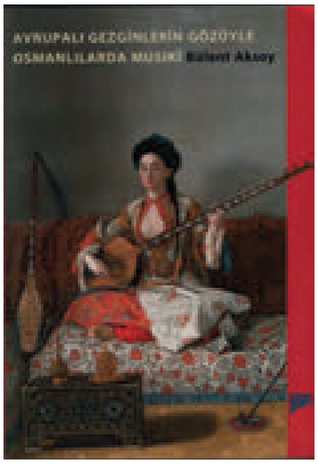
CEM BEHAR

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal

Yapı Kredi Yayınları, 2019, 7. Baskı



Meşk, Osmanlı'dan Cumhuriyete sanatkâr kuşaklar arasında bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan bir kültür köprüsü olma özelliğini taşır. Meşk, tarih boyunca toplumsal hafızayı temsil etmiş, sanatçıları ortak bir aidiyet duygusuyla kuşatarak, bütün geleneksel sanat türleri için adeta bir harç ödevi görmüştür. Cem Behar, bugüne kadar basit bir pedagojik uygulama sayılan, bu nedenle de eleştirilen meşk yöntemini, geleneksel Osmanlı Türk musikisi bağlamında farklı bir bakış açısıyla inceliyor. Meşkin tarihi, pratiği ve ahlakı, dün-bugün ekseni üzerinde ilk defa bu detaylı araştırmayla günışığına çıkmakta...

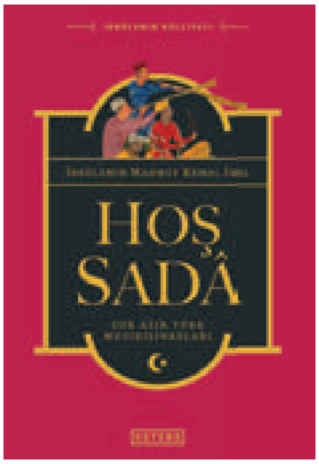


BÜLENT AKSOY

Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki

Pan Yayıncılık, 2003, 2. Baskı

Osmanlı Devleti'nin kurulduğu dönemden başlayarak Türklerin tarihini, devlet, toplum, hukuk ve askerlik düzenini, gelenek ve göreneklerini, dil ve kültürlerini bir araştırma konusu hâline getiren Avrupalılar, Türklerin musikisini de incelemekten geri kalmamışlardır. Bu kitap, seyahatname, anı, günlük, mektup gibi canlı gözlem ürünü olan, Avrupa kaynaklarında yer alan, Türklerin musikisiyle ilgili malzemeyi değerlendiriyor. 15. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıl sonlarına kadar başta İstanbul olmak üzere çeşitli Osmanlı şehirlerine gelen gezginlerin Türk musikisi tarihine ışık tutabilecek gözlemlerini yorumlarken, bir yandan da Avrupalıların Türk musikisine nasıl bir kültürel mercekten baktıklarını gösteriyor.

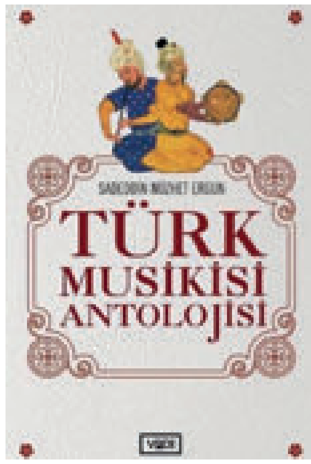


İBNÜLEMİN MAHMUT KEMAL İNAL

Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musıkişinasları

Ketebe Yayınevi, 2019, 2. Baskı

Bugün bestelerini, güftelerini, nağmelerini büyük bir zevkle dinlediğimiz 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına kadar yaşamış olan pekçok musiki üstadının biyografilerini bir araya getiren İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın konağı adeta bir musiki akademisiydi. İbnülemin, devrin büyük musiki üstadlarıyla dostluklar kurdu, konağındaki musiki ziyafetlerinde onlarla bir arada bulundu. Kimini uzaktan, kimini yakından tanıdı. Son devrin musikişinaslarına dair birçok farklı kaynaktan topladığı bütün bilgileri *Hoş Sadâ*'da bir araya getirdi. Ömrü vefa etmediği için bitiremediği ve ancak "C" maddesinin ortasına, Cemil Bey'e kadar ikmal ettiği eserin kalan kısmını, İbnülemin'in notlarından ve başka kaynaklardan derleyerek Avni Aktuç tamamladı. İlk baskısı 1955'te İş Bankası tarafından yapılan eser, aradan geçen 64 seneden sonra Ketebe Yayınları tarafından tekrar neşredildi.



SADETTİN NÜZHET ERGUN

Türk Musikisi Antolojisi

Vadi Yayınları, 2017, 2. Baskı

Türk Musikisi Antolojisi, 20. yüzyılda Sadettin Nüzhet Ergun tarafından kaleme alınmış, alanında bir şaheserdir. Eserin tamamı üç ya da dört cilt olarak tasarlanmasına rağmen, yazarın ömrünün vefa etmemesi neticesinde, sadece dinî eserlerin bulunduğu ilk iki cildin neşri tamamlanabilmişti. 1943 senesinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından çıkan kitap, yazarın vefatının 70. sene-i devriyesinde, tek cilt olarak tekrar neşredildi. Muhteviyatında 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar yaşamış pekçok dinî eser bestekârının hayatı ve sanatı ile ilgili bilgi verilmiş, bestelenen eserler makamları ve mümkün olabildiğince güfte sahipleri ile birlikte antolojileştirilmiştir. Kendisi de gençliğinde bir Sadî Şeyhi olan Sadettin Nüzhet, bilhassa 19 ve 20. yüzyılların dinî musiki hayatı hakkında gayet mühim ve başka kaynaklarda zikredilmeyen bilgiler vermekte, çarpıcı gözlemlerini okuyucu ile paylaşmaktadır.



ONUR GÜNEŞ AYAS

Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim

Doğu Kitabevi, 2014.

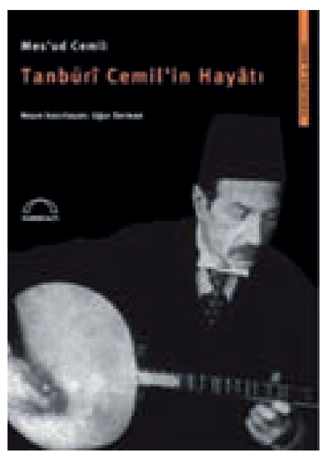
Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp Cumhuriyet kurulduğunda geleneksel sanatlar arasında toplumun geniş kesimlerinin canlı bir şekilde sürdürmeye devam ettiği belki de tek sanat müzikti. Bu çalışma klasik Türk müziği geleneğinin, ayakta kalmayı nasıl başardığını, Batıcı politikalar karşısında ne tip uyum ve direnç örüntüleri sergilediğini ve bunların sonucunda nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemektedir.

MES'UD CEMİL

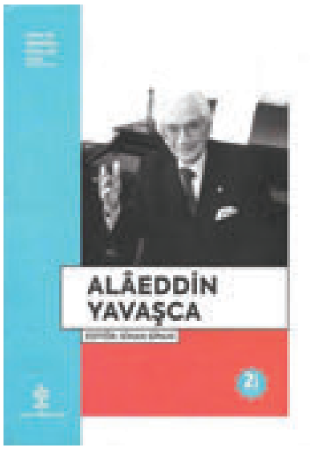
Tanbûrî Cemil'in Hayâtı

Haz. Uğur Derman, Kubbealtı Neşriyat, 2016, 2. Baskı

Tanburî Cemil Beyin hayatını, sanata bakışını merak edenler için büyük bir hazinedir. Oğlu Mesud Cemil'in son derece temiz ve akıcı bir Türkçe ile kaleme aldığı bu eser, babasını çocuk denecek bir yaşta kaybeden ve onun büyük musiki



kabiliyetini ırsen tevarüs eden, 20. yüzyıl Türkiyesinin müzik tarihinde tartışmasız en önde gelen kişilerden biri olan yazarın, tanburuyla yaptığı o enfes taksimlerle beraber bize intikal eden en güzide hatıralarındandır.



Alâeddin Yavaşça

Ed. Sinan Sipahi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, 2. Baskı

Alâeddin Yavaşça, Cumhuriyetin henüz tesis edildiği bir ortamda dünyaya gelmesine ve Batı müziği anlayışının hâkim olduğu bir havayı teneffüs etmesine rağmen okumak için geldiği İstanbul'da Osmanlı'dan intikal eden kültürü, o kültürün en önde gelen temsilcilerinin meclislerinde bulunarak kazanan, bugün yaşayan klasik musiki figürlerinin en başında gelen üstad ses sanatkârı ve bestekârdır. Yavaşça hakkında pek çok belge ve bilgi, kendisiyle yapılan uzun soluklu röportajlar, manevi evladı olarak yıllarca hizmetinde bulunmuş olan Sinan Sipahi'nin kaleminde ve editörlüğünde hayat buldu.



A. KEROVPYAN VE A. YILMAZ

Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler

Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.

Osmanlı müziğinin tarihine ilişkin literatürde Müslüman-Türk dışında aidiyetler taşıyan bestekâr ve icracıların bu alandaki 'varlık'ları şimdiye kadar büyük ölçüde isimlerinin, hayat hikayelerinin veya bilinen eserlerinin art arda sıralanmasıyla ifade edilmiş; bu verilerin işaret ettiği tarihsel gerçeklik ise, 'Rumların, Yahudilerin, Ermenilerin Türk Müziği'ne katkıları' gibi sınırlı bir çerçeveye indirgenmiştir. Oysa, bir kültürel üretim alanının tarihsel ve sosyolojik bütünlük içinde kavranabilmesi için, o alanın bütün bileşenlerinin, kendi özgün dinamikleri de hesaba katılarak incelenmesi ve 'büyük resim' içinde nerede durduklarının tanımlanması gerekir.

Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* adlı müşterek çalışmalarında Osmanlı Türk müziğine ilişkin Türkçe literatürdeki birtakım yaklaşım sorunlarından bahsederler. Çalışmanın temel eksenini, bu yaklaşım sorununa ve 'bütün'ü görememe eksikliğine bir alternatif sunma gayreti oluşturur.

"Hampartzum Notası: Müzikte 'Ermenilik' ile 'Osmanlılık'ın Buluşması" başlıklı dördüncü bölüm Osmanlı Ermenileri ile Osmanlı müziğinin tarihsel açıdan en belirgin kesişim alanını göstermesi bakımından eserin can alıcı noktası olarak görülebilir:

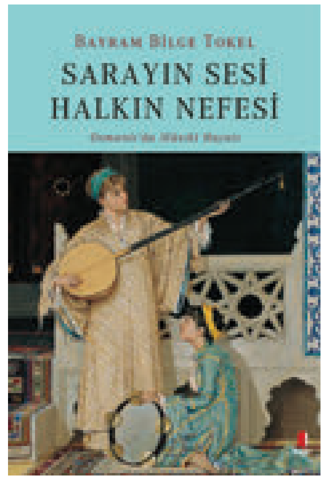
19. yüzyılın başlarında, Ermeni Kilise müziğinin yazıya dökülebilmesi amacıyla oluşturulan ve bugün 'Hamparsum Notası' adıyla bilinen sistem, yalnızca Ermeni Kilise müziğinin değil, klasik Osmanlı müziğinin de tarihi açısından çok önemli bir dönüm noktası teşkil eder. Bu nota sistemi Hamparsum Limonciyan (1768-1839), Rahip Minas Pıjışkyan (1777-1861), Andon Amira Düzyan (1765-1814) ve Hagop Çelebi Düzyan (1793-1847) tarafından birlikte oluşturulmuş ve 1812'de yazıya dökülmüştür. Çalışmanın yazarlarına göre bu notanın, Ermeni mugannileri Osmanlı müziğine yaklaştıran bir etkisi vardır. 19. yüzyıl sonlarında 'notacı' Ermenilerden bu sistemi öğrenen Müslüman müzisyenlerin sayısı hızla artar. Enderun kapatılana kadar, burada eğitim alan öğrencilerin birçoğu Hamparsum Notası öğrenmiştir. [Arif Tapan]

BAYRAM BİLGE TOKEL

Sarayın Sesi Halkın Nefesi

Kapı Yayınları, 2020.

Bağımıza Gazel Düştü, *Neşet Ertaş Kitabı*, *Türküler Kalır*... gibi 'türkü'lü kitaplar yazan Bayram Bilge Tokel, halk müziğinin teorik kısmının arka planda kalmasına yönelik ihtiyaca cevap vermeye aday bir çalışma ortaya koyuyor. Kitap, günümüzde



müziğimizin iki ana kolunu meydana getiren 'halk' ve 'sanat' müziğinin kökenlerine inerek bu tarzların tarihlerini, nasıl algılandıklarını ve neleri temsil ettiklerini derinlemesine inceliyor. Yazar çalışmasına 'müzik' ve 'musiki' terimlerinin ortaya çıkışını ele alarak başlıyor, ardından Sarayın halk musikisine bakışını ve mesafesini tartışıyor. Bu eserinde türkülerin gayriresmi tarihini de yazan Tokel, toplumsal kırılma dönemlerinde müziğin nasıl bir işlev üstlendiğine ayna tutuyor.

AHMET SAY

Müzik Ansiklopedisi

Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2010.

NICHOLAS COOK

Müziğin ABC'si

Çev. Turan Doğan. Kabalcı Yayınları, 1999.

ANDRE HODEIR

Müzik Türleri ve Biçimleri

Çev. İlhan Usmanbaş. İletişim Yayınları, 1992.

SAADET IKESUS

Ses Eğitimi ve Korunması

Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1965.

ERTUĞRUL SEVSAY
Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı
Yapı Kredi Yayınları, 2019.

EVİN İLYASOĞLU
Zaman İçinde Müzik
Yapı Kredi Yayınları, 2002.

PAUL GRIFFITHS
Batı Müziğinin Kısa Tarihi
Çev. M. Halim Spatar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

CEVAT MEMDUH ALTAR
Opera Tarihi
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1989.

Klasik Müzik Kitabı
Yayın Yönetmeni: Mustafa Küpüşoğlu. Alfa Yayınları, 2019.

MATTHEW RYE
Ölmeden Önce Dinlemeniz Gereken 1001 Klasik Müzik
Çev. Osman Çeviktay. Caretta Yayıncılık, 2008.

PIERRE LASSERRE
Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri
Pan Yayıncılık, 2011.

SÜLEYMAN ULUDAĞ
İslam Açısından Müzik ve Semâ
Kabalcı Yayınları, 2005.

PEHLUL DÜZENLİ
İslam Kültür Tarihinde Musiki
Kayıhan Yayınları, 2014.

SAVAŞ Ş. BARKÇİN
40 Makâm 40 Anlam
Ketebe Yayınları, 2019.

ALİ UFKÎ
Saray-ı Enderun, Topkapı Sarayı'nda Yaşam
Çev. Turkis Noyan. Kitab Yayınevi, 2013.

DİMİTRİ KANTEMİROĞLU
Kitabu İlmi'l-Musiki ala Vechi'l-Hurufat: Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı
(Tıpkıbasım) Haz. Yalçın Tura. Yapı Kredi Yayınları, 2001.

EUGENIA POPESCU-JUDETZ
Prens Dimitrie Cantemir
Çev. Selçuk Alimdar. Pan Yayıncılık, 2000.

MEHMET UĞUR EKİNCİ
Kevseri Mecmuası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyatı
Pan Yayıncılık, 2016.

GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY
Neşriyât-ı Mûsikî: Osmanlı Müziğini Okumak
Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019.

HAYDAR SANAL
Mehter Musıkisi
Millî Eğitim Bakanlığı, 1964.

MEHMET ALİ SANLIKOL
Çalıcı Mehterler
Yapı Kredi Yayınları, 2011.

EMRE ARACI
Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu
Yapı Kredi Yayınları, 2006.

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL
Türk Askerî Muzıkaları Tarihi
Maarif Vekaleti Yayını, 1955.

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL
Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600-1875
Nümune Matbaası, 1939.

ÖMER EĞECİOĞLU
Müzisyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı
Yapı Kredi Yayınları, 2012.

EVREN KUTLAY
Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri
Kapı, 2010.

SELÇUK ALEMDAR
Osmanlı'da Batı Müziği
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

MURAT BARDAKÇI
Sultanî Besteler: Osmanoğulları'nın Son Padişahı Mehmed Vahideddin'in Eserleri
Pan Yayıncılık, 1997.

NECDET KURU
Türk Bestekârları
Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2017.

OSMAN NURİ ÖZKEPEL
Darü'l-Elhan Külliyatı
Ötüken Neşriyat, 2019.

MURAT BARDAKÇI
Maragalı Abdülkadir
Pan Yayıncılık, 1986.

RAUF YEKTA
Esatiz-i Elhan, Hoca Zekâi Dede Efendi, Hoca Abdülkâdir-i Merâgi, Dede Efendi
Pan Yayıncılık, 2000.

RAUF YEKTA
Türk Musikisi
Haz. Orhan Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık, 1986.

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları
Ed. Nilgün Doğrusöz, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2018.

M. EKREM KARADENİZ
Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

FAHRETTİN YARKIN
Türk Müziğinde Usuller
Pan Yayıncılık, 2017.

SÜHAN İRDEN
Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları
Eğitim Kitabevi Yayınları, 2020.

YALÇIN TURA
Türk Mûsikisi ve Armoni
İz Yayıncılık, 2019.

KEMAL İLERİCİ
Türk Müziği ve Armonisi
Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1981.

CEMİL ALTINBİLEK
Hoca Câhit Gözkân'ın Mûsikî Mirâsı
Kubbealtı Neşriyat, 2010.

BİLEN IŞIKTAŞ
Peygamber'in Dahi Torunu: Şerif Muhiddin Targan
İstanbul Bilgi Ünversitesi Yayınları, 2018.

MURAT BARDAKÇI
Safiye
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

KURT-URSULA REINHARD
Türkiye'nin Müziği
2 Cilt, Çev. Sinemis Sun. Sun Yayınları, 2007.

ARİSTOMENİS KALİVİOTİS
İzmir Rumlarının Müziği, 1900-1922: Eğlence, Müzik Dükkânları, Plak Kayıtları
Yapı Kredi Yayınları, 2013.

HÜSEYİN SADETTİN AREL
Prozodi Dersleri
Haz. Murat Bardakçı. Pan Yayıncılık, 1992.

HÜSEYİN SADETTİN AREL
Türk Musikisi Kimindir
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.

GÜNEŞ AYAS
Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskacında "Musiki"
İthaki Yayınları, 2019.

SERMET SAMİ UYSAL
Baki Kalan Bu Kubbede
Timaş Yayınları, 2011.

ALİ RIZA ŞENGEL
Türk Musikisi Klasikleri İlahiler
Kubbealtı Neşriyat, 1979.

BÜLEND GÜNDEM
Yesari Asım Arsoy Hayatı ve Eserleri
Yesari Asım Arsoy'u Yaşatma Derneği, 1995.

AYŞE KULİN
Bir Tatlı Huzur: Fotoğraflarla Münir Nureddin Selçuk'un Yaşam Öyküsü
Everest Yayınları, 2016.

LÜTFİYE AYDIN
Dehanın Sesi: Tanburi Cemil Bey'in Romanı
Remzi Kitabevi, 2016.

Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar: Osmanlının Sesleri
Boyut Yayıncılık, 2001.

MEHMET GÜNTEKİN
İstanbul'un 100 Şarkısı
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2011.

MUSTAFA ÖZDAMAR
İslâmbol Geleneğinde Sivil Merasimler ve Doğumdan Ölüme Musiki
Kırk Kandil Yayınları, 2014.

HARUN KORKMAZ
Mûsikî'nin Diyârbekri: Klasik Türk Musikisinde Diyarbekirli Bestekârlar
Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları, 2018.

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL
Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz
Doğu Kütüphanesi, 2017.

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL
Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları
İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1929.

BELA BARTOK
Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi
Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, 1991.

JANOS SIPOS
Anadolu'da Bartok'un İzinde
Çev. Sanat Deliorman. Pam Yayıncılık, 2009.

HALİL BEDİİ YÖNETKEN
Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar
Sun Yayınları, 2006.

SÜLEYMAN ŞENEL
İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları
İlke Basın Yayım, 2012.

ETEM RUHİ ÜNGÖR
Karagöz Musikisi
Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

ETEM RUHİ ÜNGÖR
Türk Musikisi Güfteler Antolojisi
Eren Yayınları, 1981.

TÜRKÂN-HAKAN ALVAN
Saz ve Söz Meclisi
Şule Yayınları, 2016.

ŞENNUR ŞENTÜRK
Gramofon ve Taş Plak
Yapı Kredi Yayınları, 1996.

CEMAL ÜNLÜ
Gel Zaman Git Zaman
Pan Yayıncılık, 2016.

MELİH DUYGULU, CEMAL ÜNLÜ
1900'den 2000'e Yüzyıllık Ses Kayıt Tarihimize Yolculuk
Kalan Müzik, Ekinciler Holding, 1999.

RIDVAN ŞENTÜRK
Müzik ve Kimlik
Küre Yayınları, 2016.

DERYA BENGİ
60'lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Dünya Durmadan Dönüyor"
Yapı Kredi Yayınları, 2017.

MELİH DUYGULU
Türkiye'de Çingene Müziği
Pan Yayıncılık, 2006.

RADİ DİKİCİ
Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar
Everest Yayınları, 2011.

EVİN İLYASOĞLU
Ben Leyla Gencer: La Diva Turca
Yapı Kredi Yayınları, 2019.

EROL PARLAK
Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı Sanatı Eserleri
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013.

OKAN MURAT ÖZTÜRK
Zeybek Kültürü ve Müziği
Pan Yayıncılık, 2006.

Cumhuriyet'in Sesleri
Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

CHARLES AZNAVOUR
Geçmiş Zaman Olur ki
Çev. Emre Aral Altuntaş. Aras Yayıncılık, 2003.

BEŞİR AYVAZOĞLU
Neyin Sırrı Hâlâ Hasret
Kubbealtı Neşriyat, 2002.

NEZİH UZEL
Radyoda Bir Gün
Pan Yayıncılık, 2006.

SADUN AKSÜT
Alkışlarla Geçen Yıllar
Aksoy Yayıncılık, 2000.

NAİM DİLMENER
Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi
İletişim Yayınları, 2003.

MARTIN STOKES
Türkiye'de Arabesk Olayı
İletişim Yayınları, 2016.

MARTIN STOKES
Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem
Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

JOHN FORDHAM
Caz
Çev. Sadettin Davran. Akbank Yayınları, 1998.

ANTON WEBERN
Yeni Müziğe Doğru
Çev. Ali Bucak. Pan Yayıncılık, 1998.

FİLİZ ALİ
Müzisyen Portreleri
Yapı Kredi Yayınları, 2016

Müzik Atlası
Boyut Yayıncılık, 2015.

PAUL HINDEMITH
Bestecinin Dünyası Ufuklar ve Sınırlar
Çev. Mehmet Nemutlu. Yavuz Oymak. Norgunk Yayıncılık, 2014.

JACQUES ATTALI
Gürültüden Müziğe
Çev. Gülüş Gülcil Türkmen. Ayrıntı Yayınları, 2014.

ENRICO FUBUNI
Müzikte Estetik
Çev. Fırat Genç. Dost Kitabevi, 2006.

IGOR STRAVINSKI
Altı Derste Müziğin Poetikası
Çev. Cem Taylan. Pan Yayıncılık, 2011.

AARON RIDLEY
Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar
Çev. Bilge Aydın. Dost Kitabevi, 2008.

MLADEN DOLAR
Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses
Çev. Barış Engin Aksoy. Metis Yayınları, 2013.

CRAIG O'HARA
Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde
Çev. Amy Spangler, Çitlembik Yayınları, 2003.

İLHAN MİMAROĞLU
Elektronik Müzik
Pan Yayıncılık, 1991.

AYHAN EREN
Müzik Fiziği
Pan Yayıncılık, 2010.

DANİEL J. LEVİTİN
Müziğin Etkisindeki Beyin
Pegasus Yayınları, 2015.

OLIVER SACKS
Müzikofili: Müzik ve Beyin Öyküleri
Çev. Begüm Kovulmaz. Yapı Kredi Yayınları, 2014.

ANDREW SCHULMAN
Ruhu Uyandırmak: Bir Müzisyenin Bedeni, Zihni ve Ruhu İyileştirme Yolculuğu
Kitap Kurdu Yayınları, 2017.

NAZAN İPŞİROĞLU
Resimde Müziğin Etkisi
Hayalperest Yayınevi, 2017.



Cinuçen Tanrıkorur Beste Külliyatı
Haz. Bârihüda Tanrıkorur. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2019.

Vefatının 20. yılında müzisyen, ud icracısı, yazar ve bestekâr Cinuçen Tanrıkorur'un sanatının daha iyi anlaşılabilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmiş. 7 ayrı ciltten oluşan eserin "Biyografi, 505 Eserin Döküm ve Fihristleri" başlıklı birinci cildi bestecinin 1952-1999 yılları arasında bestelediği 505 eseri kapsıyor. "Dinî Eserler" başlıklı ikinci cildinde 77 dinî eser ele alınıyor. 4 Mevlevi ayini, 4 niyaz ilahisi, 2 naat, 1 durak, 5 münacat, 2 mersiye, 2 nefes, 1 tevhid, 1 niyaz, 5 tevşih, 32 ilahi ve 1 şuğul olmak üzere 12 ayrı geleneksel formda 60 eser bulunuyor.

Cinuçen Tanrıkorur'un "Sözlü Eserleri" külliyatın üçüncü, dördüncü ve beşinci ciltlerinde toplanmış. "Saz Eserleri" başlıklı altıncı ciltte, bestecinin 106 saz eseri bulunuyor. Külliyatın yedinci cildi ise "İstiklal Marşı, Çocuk ve Gençler İçin Eserler" başlığını taşıyor.

HIGHLIGHTS



The Origin of Music

BANU MUSTAN DÖNMEZ

The concept of the origin of music involves many questions, problems, and answers, such as the etymology and definition of the word 'music,' what are musical elements, the birth of music, its ontology, its contexts, its functions, its relationship with instruments, its presence in Western and non-Western cultures, its development in the context of evolution, its physical and acoustic foundations, and its relationship with culture.



Throat Singing

ZEHRA YILMAZ

The yodel, which is voiced using a special larynx technique, is performed by a community living in the Alps conducting animal husbandry and is akin to striking the throat. According to Barre Toelken, yodeling is a method developed by people who breed livestock in mountainous regions for guiding the animals long distances. The need is not difficult to understand considering the intense mountainous layout of the Alps...



The 'Sound of the Naqur' or the 'Blowing of the Trumpet'

Israfil is depicted in the Islamic micro-tradition in the way that occurs in Jewish sources, and these generally resemble one another. One wing in the east, one wing in the west, one wing in the seventh heaven, and one wing to both sides of the head. Two wings are for flying, one is for covering, and one is for on the shoulders. Both feet are below the seventh heaven. The head reaches up to the pillars. The body is covered with feathers, mouths, and tongues.



Shamanism and Music

ŞÜKRÜ BURBAR

Shamans, who stand out in terms of being healers, are at the same time dancers, singers, actors, poets, and musicians. Some shamans attribute disease to the work of evil spirits and try to cure diseases by chasing away the evil spirits by way of music. For Chulym Turks, the shamans prefer to wear iron-clad shoes because they believe the sound made by striking the shoes on the ground will chase away the evil spirits. According to the legends of Yaqut shamans, the sounds drums make draw helpful spirits to the drum and scare away evil spirits.



Children's music in company

Aside from the songs performed with games, children's songs appear in three different categories: the Turk art music style, the Turk folk music style, and the anonymous melodies. Melodic tones appropriate for children are used in these songs with lyrics such as teacher, mother, father, village and love, fun, similar sounds and rhymes as well as prayers and moral virtues.



History's Oldest Musical Instrument: Castanets

in the HPM Collection

HALÛK PERK

Castanets located in Merzifon Hacıgümüşköy are made from bronze using the cast, forge, and scrape technique. They consist of a conical handle that tapers upward on a flat circular body. The inside of the handle is hollow. The body is slightly convex. The holes found in the top of the handle should be made for threading organic string such as linen.



A Brief History of Musical Notation

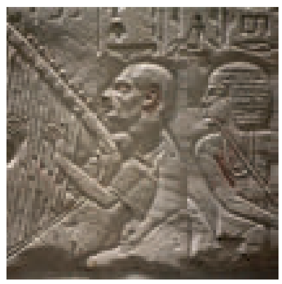
ONUR KARABİBER

The first example giving more descriptive information on the performance of music belongs to a cuneiform drawing found in the Ugarit region of Mesopotamia… This relic, also known as The Hurrian Hymn, has the notations we are familiar with from the Sumerian script. Despite the tablet being damaged and the difficulties in deciphering the script, scientists have been successful at transcribing this hymn and even producing sound recordings.



The Guidonian Hand

Staff notes enabled sounds to be recognized as an element of graphic design in being able to correctly express the pitch of a note. The pitch and intonation of sounds became evident and definable. Guido identified this discovery for the first time by drawing voice intonations on the hand as a map for practical use. Thus passing to the literature as the "Guidonian Hand," this form of notation is known as the first systematic application in music history.



Music in Ancient Egypt

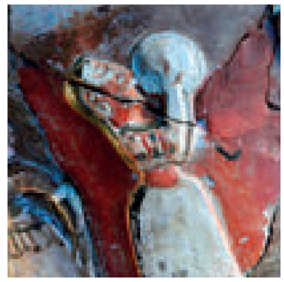
RICHARD DUMBRILL

Plato wrote in his Laws that long ago the Ancient Egyptians had already had strict rules for playing music in respect to the positions of players in temples and in the open-air, and they were not allowed to introduce innovative forms that diverged from tradition. Laws were written regarding almost everything about obedience to the strictest musical traditions.



Prophet David and Music

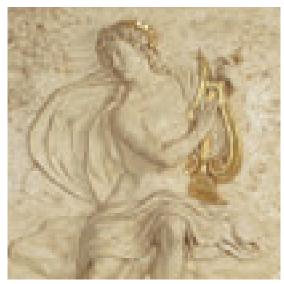
More than half of Psalms is about King David's music and poetry. Because he was a shepherd as a child, young David was influenced by the beauty of natural music, such as the baa of the lamb, the flow of the babbling streams, and the prairies of Bethlehem where the sheep grazed; he gave thanks to his Creator accompanied by the melodies he played on the lyre.



The Music and Musical Instruments of the Hittites

GÜLGÜNEY MASALCI ŞAHİN

Embossed vases and vase pieces, wall reliefs, and engraved seals can be counted among the archeological documents that allow all the musical instruments, musicians, and ceremonies recorded on cuneiform tablets to come to life to a certain extent before our eyes. The "İnandık Vase" found in Çankırı, the Hüseyindede vases found in Çorum Sungurlu, and the rock reliefs of Çorum Alacahöyük are important archeological finds regarding Hittite music.



The Music of Ancient Greece

FÜSUN DENİZ ÖZDEN

An important competition in music is between the cithara (lute) and aulos (double reed instrument), the respective instruments of Apollo and Marsyas. A painting by Andrea Sacchi from 1641 has Apollo holding the cithara in one hand and a laurel wreath in the other while Marc'Antonio Pasqualini is playing a rare instrument resembling the harpsichord. In the back, Marsyas' hands are tied with his aulos on the ground.



Weights of the Ancient City of Colophon

in the HPM Collection

HALÛK PERK

In the ancient cities of the Hellenistic period, symbols chosen for the purpose of identifying the city were used on coins and weights. For example, Ephesus chose the bee; Lysimachia, the lion; and Cyzicus, the tuna fish and torch as their symbols. The ancient city of Colofon adopted the lyre, a musical instrument. The lyre symbolizes divine harmony and musical and poetic inspiration.



The Representational Power of the Lyre

HULUSİ ÖZBAY

One of three of the most famous stringed instruments of Ancient Greece, the lyre is seen through its respected shape in many civilizations. In the Hittite and Egyptian civilizations as well a musical instrument possessing the same forms is available. However, the lyre of Ancient Greece sees much more respect compared to other civilizations. In the wake of this situation and the lyre becoming a power symbol of stringed instruments, the lyre has had a great role in the interest in Ancient Greece and the resulting interests.



'Old Turks' Musical Understanding With Respect to Chinese Sources

SELCEN ÖZYURT ULUTAŞ

Valuable data can be detected about what music means for Turks in the sources where Chinese tell of the Turks' political and military situations. The first matter that attracts attention is the political meaning that Turks place on musical instruments. This is probably not the case for any other community in the world. And the religious meaning Turks place on music has meant the formation of a deeper and more elaborate culture.



The 12 Tonal Scales (Makam) of the Uighurs

ALİMCAN İNAYET

The term makam, which is pronounced mukam in Uighur Turkish, expresses the large volume of musical works that have been systematized within the framework of specific tunings and rules in musicology. In this context, the 12 Uighur Makam is the general name of the 12 scales that have been systemized according to a specific arrangement and tuning. Musical instruments such as the tabor, timpani, kudüm, clarion, reed pipe, ney, dutar (2-stringed lute), Jew's harp, tanbur (long-necked lute), violin, zither, and cymbal are used in performing these makam.



Echoes of Millenia: Guqin and Chinese Literati Music

TENG CHEN AND PATRICK HUANG

Nie Zheng, whose father had been killed by the king, was determined to get revenge, so he lived in seclusion for decades and practiced Guqin until his performance became highly famous. Then he finally assassinated the king during a royal concert. Doubtlessly, as a rare piece possessing a feverish powerful style, 'Guanglingsan' is therefore highly valuable with its rich historical and artistic value.



'Elegant Music': The Heritage in Japanese Court

PATRİCK HUANG

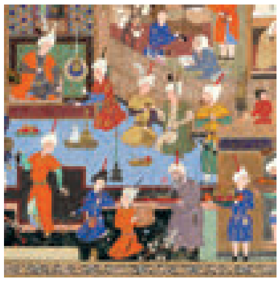
Within an unprecedented historical context, the Chinese-Japanese relationship had been fairly close; Japan actively participated in this cultural exchange by learning all sorts of cultural, technological, and even political systems. After the consolidation of Japan's central power following the Taika Reform, Japan 'imported' a continental music system in order to construct their own music for ritual purposes. The later issuance of Taihō Code and establishment of Utaryo symbolize the formal governing of Gagaku (literally meaning 'elegant 0 m music'), the standardized use of court music.



Indonesian Music: Gamelan and Angklung

THORALF HANSTEIN AND ESIE HANSTEIN

The historical origins of Gamelan are mythically transfigured in Indonesia. The oldest illustration of Gamelan players with their instruments is said to be on a relief at the Borobodur Temple Compounds in Central Java, which date back to the 8th century. Many instruments can be seen there, which also contains a Gamelan orchestra; however, the characteristic gongs in particular are unfortunately not visible.



Music from the Sources Nourishing Islamic Literature

İSMAİL GÜLEÇ

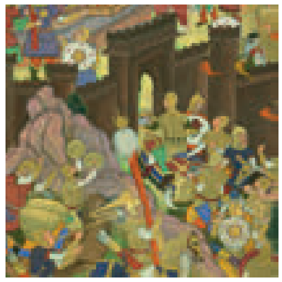
Understanding Islamic literature is not possible without knowing Islamic history, philosophy, and thought; or should I say it does not object to being prepared in this way. Arabic, Persian, and Turkish literature must be counted at the top as the basic elements of this literature. Let me try to explain an ode from Sheikh al-Islam, even a couplet from this ode, to show level music progressed in the literary sources.



"The Planets' Movements are as the Melody of the Oud". Music in the Brethren of Purity (Ikhwan al-Safa)

YALÇIN ÇETİNKAYA

Members of the Brethren of Purity, who lived in Basra in the 10th century and are accepted as the world's first encyclopedists with the 52 treatises they had written, put forth amazing views in their treaty on music. These views are not just amazing; when considering the information and technological opportunities of the century in which the members of the Brethren of Purity lived, their views are at the same time quite exciting.



The Music and Musicians in Baburnama

HARUN KORKMAZ

The second volume of the translation of Baburnama contains information about the musical life of the period and about musical terms; data about musicians and composers can also be found. While narrating events that occur from 1504-1520, musical events that occurred at this time are also mentioned; musical assemblies are also depicted.



Caucasian Music

Circassian music, which had been performed with stringed and wind instruments until the 1850s, fell into silence with the exile, migration, and epidemics until the settlement periods in various places of Anatolia. Afterward, Circassian music resurfaced with the diatonic accordion known as the Circassian harmonica.



Radif in Iranian Music

YASER ATAR

Radif has been compared to a miniature art. It may seem trivial from a distance, but when looked at closely, valuable details appear. At first glance, radif may seem like a cluster of the same repetitions, but the repetitions have different meanings in practice. Some are longer, while some provide the transition to other works. While handling repetitions, they need to not just have melodic structures but also the works it belongs to must be considered as well as their usages in the work.



Muwashshah Art in Aleppo

İBRAHİM MÜSLİMANİ

Muwashshah, a form of poetry that emerged in Andalusia, derives its understanding from 'symmetrical choker; ornate cummerbund,' and means 'poetry with two basic artistic elements.' These poems, which emerged in Andalusia in the second half of the 9th century and are formed of long consecutive couplets and short clauses, are mostly written as lyrics to folk songs accompanied by instruments.



The Dengbêj Tradition in Kurdish Music

EMİN ASLAN

Dengbêj means the one who conveys facts or events. Dengbêjs, who undertake the mission of preserving culture and history, form a transmission mechanism for having the collective memory of Kurdish society reach the following generations. In their folk songs, they address the subject of social themes such as war, love, dirges, heroism, and ethnic relations; the situations encountered in daily life, legends, fairy tales and stories, and events and social criticisms that have shaken the society deeply.



The Music of the Yazidis

BÜŞRA ERSOY

According to the Yazidis, music has been by our side since life began. In Yazidi belief, music can also be mentioned as having a deep-rooted history. Yazidi religious texts are of two types, kavl and beyt, which are performed in worship orally and visually. As detailed in their two holy texts, Mushaf-ı Reş and Kitabü'l-Cilve, kavl and beyt have an important position in the holy months, and their performance is considered obligatory.



The Family of Nusrat Fateh Ali Khan in the Modernization of Qawwali Music

CEVHER SARIGÜL

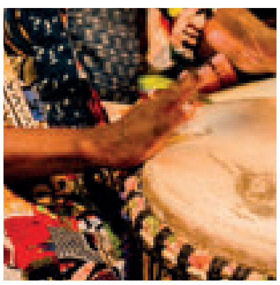
In 1983 Peter Gabriel introduced Nusrat Fateh Ali Khan and hence Qawwali music, to the West, and Qawwali music was performed throughout the world. While instruments such as harmoniums, tablas, and hand clapping are used in classical Qawwali songs, after being introduced to the West, electronic music and instruments also joined the group.



Traditional Hindu Music

RAUF KERİMOV

Aesthetic and religious thought are indistinguishable from one another in Hindu music because of their religious origin. Performed studies have revealed Hindu knowledge from ancient times about amplifying musical sound, its strength, volume, duration, and the seven-tone scale. However, due to the lack of a notation system in Hindu music, this music tradition has been passed down for years among the public from mouth to mouth without recordings, and for this reason the vast majority of its early music heritage has been irreversibly lost.



The Universe of African Music

HASAN NİYAZİ TURA

If saying so is not an exaggeration, perhaps African music has equivalence to human history. Archaeological evidence is available that shows music and dance in prehistoric times to have occurred in African people's lives. Standing out among this evidence is the rock artwork located on the Tassili n'Ajjer plateau: hunters who lived almost 8,000 years ago have been suggested as having a music and dance culture like their descendants living on the same land today.



Music, Language and the Preservation of Native Identity: The Case of the Cherokee Nation

FEDERICA NARDELLA

Music once again emerges as an identity-shaping force which, specifically with songs; it reminds listeners of their identities. It takes on the task of protecting and preserving the heritage it carries by promoting particular words and phrases, while also inviting outsiders to discover the beauty of a very complex and sophisticated language, such as with the Cherokee.



The Music of Andalusia

CUMHUR ERSİN ADIGÜZEL

Cordova, which became the capital city of Andalusia shortly after being taken under Islamic command, was a center for science, culture, and also art. Another important center in Andalusia was the city of Ishbiliya (now known as Seville). The quote, "If a scholar dies in Ishbiliya, his books are sold in Cordova, and if a musician dies in Cordova, his instruments are sold in Ishbiliya," which occurs in Andalusian sources and is attributed to Averroes, indicates that Ishbiliya was a music center in the 12th century.



Church Music: Is Believing Possible Through Music?

TACEDDİN KUTAY

Music is a secondary means used by almost all belief systems including Eastern Christianity for providing harmony in the prayers and praise offered to God. Contrary to this, the theological transformation experienced within Western Christianity in the Middle Ages carried church music beyond being a secondary actor and auxiliary element on the point of faith and worship; church music was perceived as a means of belief, as the primary actor and essential element.



The Transformation Experienced in Medieval Church Music

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE

The transformation of basic logic experienced in Rome on behalf of church music began with the emergence of the Doctrine of Sanctification. This mental transformation gradually saw acceptance among the period's educated and intellectual populace. Previously chaos was found. For example, Pope Gregory's letter to the missionary Augustine, who was performing missionary activity in Britain, included the command, "Choose and implement from among the liturgy and church music that is applied in the various parts of Europe what is most appropriate to your region."



The Tradition of the Wandering Minstrel in Medieval Europe

ENİS GÜMÜŞ

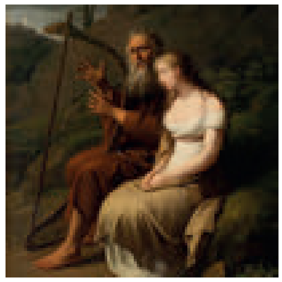
The early wandering minstrels, although appearing to have a higher status than clowns and instrumentalists, did not have a social status much higher than theirs. The typecasting of the wandering minstrel/troubadour showing development in the West had reached a higher social status and was not akin to a beggar anymore; he'd begun being seen as a valuable person who was seated as an honored guest and performed his art at the palaces to which he went.



Instrumental Music in Medieval Europe

DONATELLA MELINI

Instrumental music in the 15th century had a different status with respect to the vocal repertoire that manuscripts focus on. Countless documents testify to the application of instrumental or vocal-instrumental music. Investigative works dedicated to the typologies of various instruments gradually emerged more during this period; 'real' instruments are seen consistently being depicted in branches of art, especially in paintings.



Music of the British Isles

MARTIN STOKES

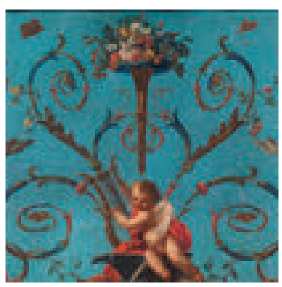
The ties of migration between the British Isles and North America, the important military alliances during World Wars I and II, and, of course, commonality of language all meant that American rock and roll, blues, R & B, jazz, country music, and much else quickly found an audience in the British Isles and produced some distinct local voices within these genres, such as Van Morrison, Tom Jones, Eric Clapton, The Bee Gees, and Bonnie Tyler.



The Classical Era in Western Music: Haydn - Mozart - Beethoven

AYDIN BÜKE

A new road began to emerge in the world of music in Europe with the approach of the 1750s. The composition method of the Baroque Period had seen the old mode of counterpoint, and the dominance of melody had come to the fore; the Classical Period was about to begin. The three important names of this period, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven, known as the First Viennese School, spent a significant part of their lives in Vienna and composed their important pieces in this city.



Nature and Music Throughout History

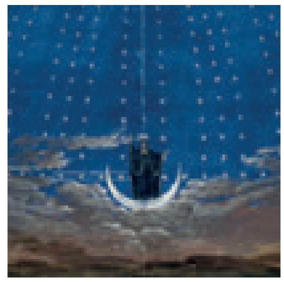
EVİN İLYASOĞLU

Vivaldi's violin concerto "Seasons" contains all the events of nature in the four seasons. First he depicts the awakening of spring, of birds singing, springs gushing, and a thundering storm. Then he portrays rural events in the other seasons: a shepherd, the peasants' dance, entering the hunt, the barking of dogs, and so on. In contrast to the comfort of summer, he reflects the teeth-chattering cold winds, frost, ice, and slippery feeling in winter.



The Castrato, Farinelli

The voice of Carlo Broschi, whose stage name was Farinelli and who is known as the most powerful castrato in history, had a soprano timbre that was rich, strong, lively, and well-tuned; his voice ranged from A3 to D6. Over time it broadened toward the lower register on small notes, but he never lost any high note. One opera aria was written expressly for him to voice.



Orientalism in Western Music

GÜLPER REFİĞ

West-Eastern Diwan, which Goethe, the great genius and contemporary of Mozart, completed in 1819 and inspired by the collection of lyrical poems by Hāfez-e Shīrāzī, was a spring that nourished German orientalism in the fields of literature and music. At least a few couplets exist that many German composers in the 19th century had composed from Goethe's work.



Turkish Instruments in Bonanni Woodcuttings

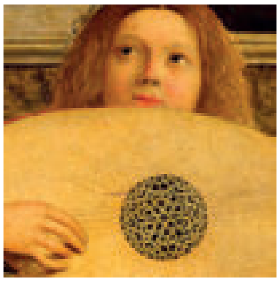
ALİ ÖMER YURDDAŞ

Bonanni benefitted from various books and notes from travelers and diplomats while preparing his works. The woodcuttings are rather surreal. Some of these obviously were taken from forms that had been etched by printing pictures Jean-Baptiste Vanmour had drawn in Istanbul in the early 18th century. The situations these woodcuttings reflect are not quite compatible with reality.



Main Instruments in Classical Turkish Music

The main instruments in classical Turkish music are ney as a wind instrument; tanbur and rebab as stringed instruments and daire and kudüm as percussion instruments.



Woodworking, Geometry, Design, Acoustic: Rosette

Stringed instruments like bağlama, tanbur, lavta, ud and gitar have an acoustic hole, soundhole or 'rosette' on their soundboard as a volume booster and also for an aesthetic appearance.



The Musical Instruments Crafted in Süleymaniye and Present

in the HPM Collection

HALÛK PERK

Süleymaniye metal workers make products in two-story workshops. Until 1970, a wide variety of goods had been produced in workshops that had maintained their presence in Süleymaniye and Mercan. Musical instruments being made from brass or bronze are a feature specific to the Süleymaniye foundry. Reed pipes and neys being produced from brass is not a feature encountered or known among wind instruments.



The Musical World of Evliya Çelebi

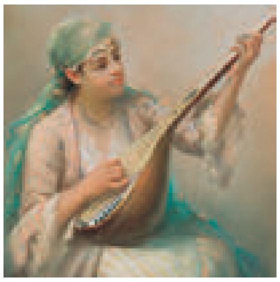
SEYİT ALİ KAHRAMAN

Evliya Çelebi, who possessed a beautiful voice, gave broad information to an extent found nowhere else regarding the musical life of his era due to the good musical education he had received. Sultan Murad IV wanted Evliya Çelebi to read the Qur'an front to back when he was ready at Hagia Sophia Mosque on one Ramadan day. He had been called by the Sultan, who enjoyed his voice, and taken to the Palace.



Musical Chapter to Patients and Mads in Bayezid II Hospital

While explaining Edirne in his Seyahatname (Book of Travel) to the ill and mentally unstable at the Hospital of Bayezid II, the Moroccan musician Evliya Çelebi talked about the hospital. "Food for the soul is found in all instruments and melodic tones."



Teaching Music and the System of Transmission: Exercises

CEM BEHAR

Musical exercises (meşk) are in fact an extremely simply method to apply. The master of the work to be transmitted is written for the student or the master benefits from a body of work. The tempo for transmitting the work is clear. If there is need to remember, this tempo is emphasized a few times before beginning the work. Then the piece is played by the teacher –hitting all the tempos– and the student repeats it. The teacher has the student play the work part by part several times until the student has sufficiently memorized the piece as a whole (the body, refrain, bridges, and vocals, if any); the student repeats this until all hesitations and mistakes disappear.



Dede Efendi, the Composer Raised in the Mawlawi Lodge of Yenikapı

RAUF YEKTA BEY

Dede Efendi created many unparalleled works, and these works spread through his students at the Mawlawi lodge in musical gatherings that had been very colorful at that point in Istanbul's history. Particularly famous among the Turkish Hejaz scale, his composition of "Naksh," which begins with the line, "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni [Oh eyes of my gazelle, you put me in such solitude]" was perceived as a huge event by the Istanbul music world; every music lover showed had a great urge to acquire this new work of art.



Mawlawi Music and the Mawlawi Ayin-i Sharif

HARUN KORKMAZ

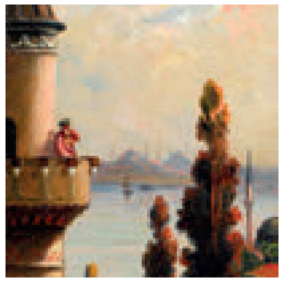
Mawlawi rituals, which last on average one hour, are all a monument to art. From the 17th century to 1925 in Ottoman history, over 100 Mawlawiritual music ceremonies had been composed; only 50 of these have survived to the present. The element that creates the Mawlawiceremony is obviously seen to be music. The ability to perform a ritual is only possible by performing works that have specific compositions. These works, known as the 'Mawlawi Ayin-i Sharif' are the noblest examples of classical Ottoman Turkish music, together with forming the backbone of Mawlawi music.



The Mawlawi Order's Nevbes

MUSTAFA BATUHAN BOZKURT AND ISSA GOLITZEN FARAJAJE

Nevbes, which had been conducted over a large area from the Balkans to Syria, were performed at Istanbul Mawlawi lodges on qandil nights, the name given to feast days and holy nights in Islam. Nevertheless, a nevbe would also occur on special events, such as a wedding or circumcision ceremony of the sheikh family, but the procedure being performed would be much simpler.



The Music of Mosques and Muezzins in 20th-Century İstanbul

HALÛK DURSUN

Within the Ottoman 'imperial culture,' just as the best in every field were found in Istanbul, the muezzins with the most beautiful voices were given their tasks in the mosques of Istanbul. One could also see and listen to the most famous muezzins outside of mosques at the Palace and the mansions to the vizier. Muezzin masters in Istanbul mosques would inevitably become Mawlidkhan if they became famous; they would do their job with a more artistic approach and make it a profession.



Karagöz Music

LEVENT ÇELİK

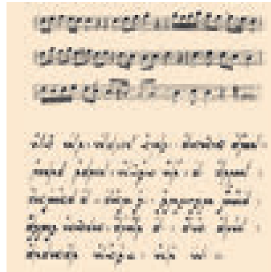
A Karagöz player's ability to properly chant songs at a level that allows for the character types and attitudes is proportional to their musical and theatrical abilities. Chanting using the tone of a concert and filing down the characteristics of the cast is not correct. On the other hand, making the song unrecognizable is also wrong. The songs should not be played so long that the flow of the play cools off. For this reason, Karagöz players usually have the custom of chanting one or two verses.



Armenian Musician and Musicologist: Gomidas Vartabed

BETÜL BAKIRCI

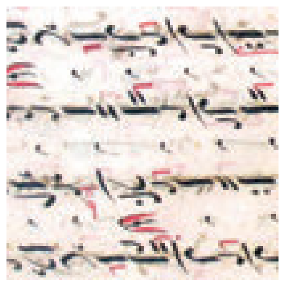
The music of Gomidas, who said, "Everyone has a path in life. I have always acted with using the voice that is divine. My path is music and it belongs to my God," is the product of a hybrid culture removed from ethnic roots. According to him, folk songs are common creations transferred from mouth to mouth through their illustration. They do not belong to a single individual but to an entire village, and thus, to the 'nation.' He believes in the process of 'collective creation' and doesn't care when, where, or by whom a song was first played.



The Armenian Traces in Our Classical Music from the Ottoman Empire to the Republic

HAMDİ AKYOL

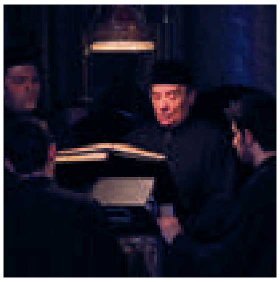
Armenians, who had strengthened their position in the Ottoman Era following the Seljuks, showed up in a wide range of dimensions, extending from architecture to handcrafts and from gilding to miniatures and even calligraphy. As the place they acquired in musical society with their rich church music and traditions expanded, many Armenian musicians became recognized and well-known.



Ottoman Turk Music in Greek Resources

RIDVAN AYDINLI

Resources of 19th-century Byzantine notes often contain the oldest printed versions of dozens of examples of forms of composition, deep Turk folk poetry, sung folk poetry, songs, lyrics, overtures, bağlama poetry, and others. When considering that these are accepted as the summit of the Ottoman Turkish music tradition, the importance of the publications of Byzantine notes covering almost all of the 19th century will be better understood in terms of Ottoman Turkish music research and its repertoire.



The Archcantor of the Patriarchal Church of St. George: Leonidas Asteris

STELYO BERBER

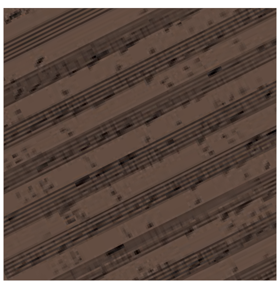
According to general opinion, there are two types of musicians: those who know Western music and those who know makam music. Archon Protopsaltis Leonidas Asteris, who learned both types of music from their sources, proved that these two types of music can be performed at a high level without mixing them together at the same time. He calls the audience to prayer by singing makam melodies during rituals, and enchants audiences with the arias he performs in the opera.



The Music of Ottoman Jews

ALİ ÖMER YURDDAŞ

As Ottoman subjects, Jewish composers composed lyrical and non-religious works using Ottoman Turkish makams, aside from the compositions they made for religious rituals. As with Muslims, religious and non-religious music are intertwined. In fact, when Rauf Yekta Bey went to the synagogue one time, he saw a Hebrew hymn recited in Mawlawi format of Dede Efendi's prose makam but dressed with Hebrew lyrics.



Composer Sultans

Murad IV, Mahmud I, Selim III, Mahmud II, Abdülaziz, Murad V and Vahideddin are the composer sultans of the Ottoman Dynasty.



The Immortal Works of Dilhayat, Mahmud I's Concubine

HARUN KORKMAZ

Women composers are also found among the figures in the history of Ottoman music. However, the number of female composers that we can count from the 16th-17th centuries when classical music started to form until the end of the 18th century can be done on the fingers of two hands. Yet having a name among female composers is such that she became famous by appearing on the stage of history. Her works are performed constantly, and some have acquired a prominent place in the repertoire of the scales in which she composed. In fact, the day has come where the fame of this composer's name has been the reason for other works being attributed to her. The name of this legend is Dilhayat.



Kazasker Mustafa İzzet Efendi: Some Determinations and Findings

AHMED S. BOYNER

I wonder, how many people on this Earth can be both a school owner as a great calligrapher and at the same time be a ney virtuoso? Don't forget to add his compositions, poetry, and Turkish classical vocalist...
The following words said during Kazasker Efendi's burial expresses him quite well: "Gentlemen, this is a treasure chest of knowledge that we are burying here." In another sentence the following was said: "A calligrapher among ney players has never appeared like Kazasker Mustafa İzzet, nor has a ney player among calligraphers."



The Musical Dimension of Ottoman Modernization

EVREN KUTLAY

Watching an opera representation exhibited by a European community at Topkapı Palace, having a wooden theater stage set up in the palace, and having the Armenian musician, Hampartsoum Limondjian, develop the Hamparsum notation system by the order of Sultan Selim III can be counted as examples of the processes where we can define Sultan Selim III as the pioneer of Ottoman Western music in the context of his musical contacts with the West.



"Mehter is the First Military Band": Walls Built with Social Prejudices

MEHMET ALİ SANLIKOL

I am of the conviction that comparing classical Ottoman Turk music with classical Western music bears unhealthy consequences and causes the formation of conservative attitudes. When considering that Ottoman Turk music is a performance-centered tradition based on improvisation, I believe making this comparison first with jazz music, which has an identity similar to itself, instead of with classical Western music, will bear healthier results.



Hüseyin Sadettin Arel

According to the Arel's school of thought, the national music of Turkey is Turk music and calling it Alaturka is wrong. Turk music itself is a whole; distinctions such as art music and folk music are nothing more than branches of this whole. The national music is heptatonic, not pentatonic. The tonal system of Turk music is a 24-fret system with unequal intervals within an historical arrangement. With the broad, rich, and valuable resources and materials it possesses, Turk music is more suited than Western music to progressions.



Prosody in Music

H. SADETTİN AREL

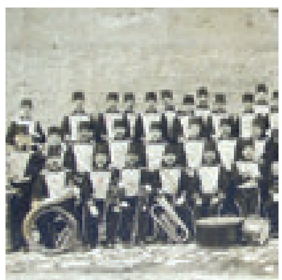
I think composers are the most free and imperious people of the world. No one can interfere with their joy as long as the work that is created has artistic value. For this reason, composers have the right to not recognize any rule in proportion to their own genius, aesthetic taste, and moral maturity. This has already been the case as sudden leaps forward in new developments appear because genius composers have broken the rules.



The Exploit of Istiklal March's Official Composition

HİKMET TOKER

Variations in the composition of the Istiklal March lasted around seven to eight years. Ali Rifat Bey's composition, which has a makam (Turkish scale) structure, has been charged by many musicians of not representing the philosophy and spirit of the young Republic of Turkey. These people thought that the spirit of the young Republic could only be reflected through Western musical rules, namely by a march written based on tonal music. Osman Zeki Üngör's composition was given official composition status in order to remove this situation.



The Presidential Musical Committee

RECAİ BAYRAM

The first orchestra of the Republican Period was the Muzıka-i Hümayun (The Imperial Band), which was established during the sultanate period. The Presidential Musical Committee, which preserved its characteristics even if its name had changed, replaced it in the new capital of the Republic in Ankara as an institution inherited from the Ottoman Empire with all its staff and instruments.



Darülelhan Mecmuası, The Musicology and Music Culture Journal

GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY

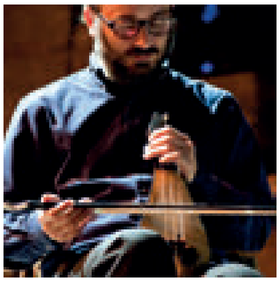
Darülelhan Mecmuası, which entered into service with the phrase "from the place it left off from after 92 years," is one of the most meaningful works made by the Ottoman Period Musical Application and Research Center (OMAR). The publication of the journal, which was introduced with a big event held at the Aya İrini Concert Hall on the 100th anniversary of the founding of Darülelhan, which means musical conservatory, is a cultural service. Even though it is not peer reviewed, scientific consultants are asked for their approval regarding the articles in every issue. The serious demand coming from all over the country for the journal, whose 12th issue is being prepared these days, makes us all happy; in addition, the number of articles sent by distinguished academicians and intellectuals beyond the field of music is gradually increasing.



İstanbul and its Music from the Historical Perspective

ERSU PEKİN

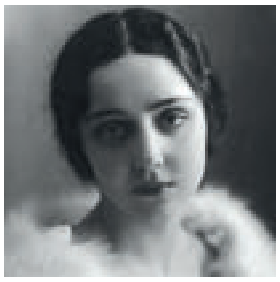
The tanbur can be stated as an instrument from Istanbul. Perhaps before the tanbur came the shashtar, meaning "six strings" and often played in Anatolia. Perhaps even though the choghur looks like the tanbur, the tanbur is an instrument distinct from others by being played with a hard long plectrum… While until the end of the 17th century theories had been explained over the oud in books, from Kantemiroğlu onward, theories began to be explained over the tanbur. Kantemiroğlu did not learn from within this music; for him we can say "He was the guest of this music..." He learned this music in Istanbul. Whatever was in Istanbul, he learned.



The Kamancheh of İstanbul

DERYA TÜRKAN

Cemil Bey, the most significant performer of the Istanbul kamancheh, on one hand performed folk music works in accordance with their style, while on the other hand he reflected the classic makams and works to the stringed instrument with the memorize-by-heart playing style he had affected and created a brand new tone. Cemil Bey, who passed many phases of his life with difficulty, unfortunately passed away at an early age; he has left us quite enough works and recordings in number and value at hand for this country. These works are a valuable treasure for our nation, just like the Hagia Sophia and Süleymaniye.



Turk Tangos

NESİBE ÖZGÜL TURGAY

In the cultural structuring of the Repubic, Turkish tango balls, which were composed in the first 30 years of the Republic, have a different character than that of Argentinian and European tangos and offer important contributions to modernization studies. These lyrics, which contained no ideological identity, contumacy, or insurrection, expressed topics such as love, sadness, passion, separation, frustration, and longing for the past.



Presenting an Oud Virtuoso New to His Era: Şerif Muhiddin Targan

BİLEN IŞIKTAŞ

Şerif Muhiddin Targan, who earned his identity as a soloist on the oud this century and carried it to the most prestigious stages of the world, beyond being an accompaniment musician, has from past to present continued being a cultural bridge who can connect the East to the West through the high performance and accumulations he's obtained on the oud and violin. In this context, he's an artist whose impacts from simultaneously experiencing the East and the West throughout his life are reflected in his works.



A Popular Cultural Hero: Cemal Reşit Rey

EVİN İLYASOĞLU

Yes, one Cemil Reşit Rey passed through our country: He was our composer who made polyphonic recordings of folk melodies for the first time and wrote the first big symphonies, symphonic poems, concertos, chamber music, piano pieces, and stage works... The Pioneer of the Turkish Five... A hero of popular culture with respect to mystic thought who addressed a wide audience... We will get to know him better by listening to orchestras, pianists, and chamber musicians playing his works.



Yahya Kemal's Views About Our Music

SERMET SAMİ UYSAL

Music has two genera: that which is based upon melody and that which is based upon harmony. Our music is based on melody, and European music is based on harmony. The tremendous distinction of European music in this respect is beyond dispute. The contrast within which today's generation struggles essentially arises from this. Destiny has led us in time to see a calling in Islamic civilization's music. We also see this calling superbly. This means that whatever kind of capacity the Turkish genus shows in the Oriental world, from now on it can do a great job again by drawing upon the techniques and methods of Occidental music.



Our Vocal Music

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

One of the important saying I always remember is this: "Turk music is the music in your house. You also need to learn this from your home and from the 'mouth of the muhsin (benefactor).'" In the religion and outside of the religion, in order to be able to properly learn our music, of which three quarters are vocal works, it's my opinion that this needs to be absolutely done in the style the elders say; one needs to train and practice from the mouth of those who possess good authority through their tones, their expressions, and all their elegancy.



A Culture Icon in Arab Music: Umm Kulthum

NAMIK SİNAN TURAN

Umm Kulthum preserved the vitality of Arab societies' collective cultural memory as one of the greatest musical performers of the 20th century. She turned to the future by growing into a legend. She passed away on February 4, 1975, and her death was announced to the public by a reading from the Qur'an, a protocol reserved only for presidents in Egypt. Over 4.5 million people attended her funeral.



Turkish Music's Golden Voice Box: Alâeddin Yavaşça

SİNAN SİPAHİ

When looking at the performance of Alâeddin Yavaşca, whose been described as having a golden voice box as a result of scientific examinations, one must say his name has been stamped on the last half of the 20th century and first quarter of the 21st century through the characteristics of the broadness of his repertoire; the choice and order of works; performing classical works in accordance with the traditional style of execution; his nuances, interpretations, output, emphasis, timbre, breathing technique, pronunciation, and embellishments not in the notations; and the sense of execution he received from his teachers.



The Opera "Fatih" (The Fall of the Byzantine Empire)

YALÇIN TURA

Turan Oflazoğlu's libretto"Fatih" had been itching in my head for around five years, waiting for the writing to be completed. I was able to complete it after two more years. This time, knowing that the opera managers were afraid of the length and by making a few small cuts myself from the libretto which Turan had reduced from three acts to two, I was careful to not have the work exceed 2 hours.



Our Local Music Traditions

EMRE DAĞTAŞOĞLU

Due to both the geographical location of Turkey as well as its historical and cultural accumulations, different musical traditions are seen noted even in towns and villages of close proximity. Two matters are seen related to the melody structure in the music that is performed. The first is the organization of sounds and the second is of rhythm. The thing that provides sound organization is makam, the scale structure of Turkish folk music, while its richness and diversity in rhythm organization can be said to be dazzling.



The Hellfire Lamentation

NİHAN TAHTAİŞLEYEN

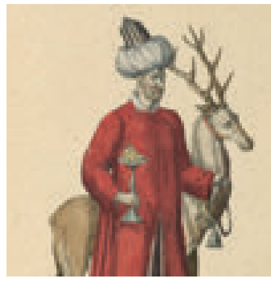
"Lamentation is the name generally given to what people say after losing the presence of who they love by separation or death, to all the words, melodies, and cries wherein the characteristics of what has been lost and the feelings of those left behind are explained. Lamentations, if at all, are rarely made for animals, belongings, or dwellings." Due to Turkey's cultural diversity, the repertoire of lamentations in different languages and dialects is quite broad.



Turk Folk Songs of Lore

ENDER DOĞAN

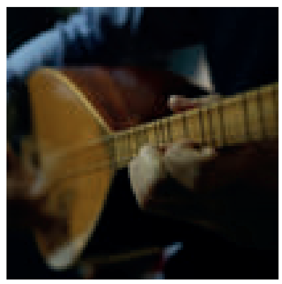
In the transfer, spread, and establishment of lore, art has as great a share as knowledge. In this process of conveyance, music among other things also stands before us as an important implement. Our Turk folk songs are also one of the most important means of conveying lore before the people because the Turkish minstrels and the Sufis possess the soul in the formation of folk lore in Anatolia.



The Wandering Sufi Saints

CENK GÜRAY

The wandering Sufi saints conveyed the treasure that the sky created with the land, the future with the past, the heart with the mind, and the music with words in Central Asia without dropping a single pearl; they became the breath of the civilization of truth embodied there and enriched the air we breathe.



Two Tolerant and Sensible Men: Âşık Ruhsatî and Âşık Sümmanî

MEHMET ÖZBEK

Âşık Ruhsatî, whose real name was Mustafa, became an apprentice to many âşıks (Turkish minstrels); he learned to sing poetry from Âşık Noksanî, to play instruments from Âşık Kusurî, and to read and write from Âşık Feryadî. Ruhsatî was a Turkish minstrel who possessed a branch in the âşık tradition. The Turkish minstrels of the Sivas region are tied to the Âşık Spiritual Branch and follow his path.



Turk Folk Songs and Dirges of Lookouts, Tobacco Smugglers, and Fugitives

OKAN MURAT ÖZTÜRK

The regional distributions of Turk folk songs that touch upon the subject of smuggling conform to two types in terms of economy: the transport routes and the headquarters. The route extending from the Aegean ports to central Anatolia, the Black Sea ports and its surroundings, and the provinces in the southeastern border region are the main territories of the Turk folk songs and dirges that talk about smuggling.



Turkish Folksongs, the Victims of Censorship

HAMDİ AKYOL

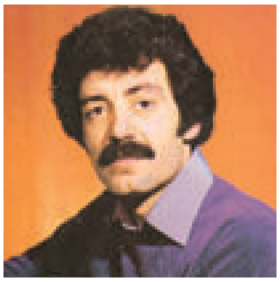
When the forms and words that the people know and say come to the repertoire boards, they are either changed for various reasons or the part that is deemed objectionable is removed from the words. The criteria taken while applying censorship generally are reasons such as containing a political message, obscenity, non-secularism, disrupting public order, having the quality of damaging the state and its institutions, inciting anarchy, and an approach that disrupts the social order.



The Turkish Bandit Folksongs

HAMDİ AKYOL

Starting in the 1800s and rapidly increasing until the 1900s, a number of bandits and gangs had begun producing their own music. The inhabitants preferred writing folksongs that praised the gang members who defended the law of the poor destitute and the odd strangers, especially in regions that lacked state authority. The people who the state called "criminals" were the epitome of valor, sincerity, justice, compassion, friendship, foresight, and cleverness in the eyes of the people. Geographic conditions and socio-cultural factors had resulted in banditry, especially in the Aegean region, and thus the songs regarding these also became widespread.



One Phenomenon in Arabesque Music: Müslüm Gürses

YİĞİT SARIGÜL

Gürses' songs have a vicious cycle of elements centered on generally opposing authority, the concept of destiny, love, homesickness, longing, and massive revolt. His struggle with destiny was quite a melancholy protest contrary to general opinions. In terms of arabesque music, Müslüm Gürses' listening audience should be addressed separately. His formation of 'Father' is different from the definitions in popular culture.



World Music

KORAY DEĞİRMENCİ

The term world music first started being used as an alternative to ethnomusicology. The use of the term represented a political stance against identifying the music of the time with Western European music. Under its gradual prevalence, the category is considered as an objection toward classifying non-Western music as 'Oriental,' 'primitive,' or 'folk' music. Over time, however, this term has become a commercial music category.



Authentic Instruments

People with different beliefs and cultural backgrounds all over the world play or listen music in accordance with their music taste. We have made a mini album of some authentic instruments.



Music in Terms of the Values System

SADETTİN ÖKTEN

When looking at Western music from afar, the first thing that catches our attention is its great harmony. It has motifs, and the polyphony and great harmony that get caught up in this polphony are the characteristics of this music. Whereas Eastern music, by the distinction of having different sounds within a scale, takes the reward of not having its rationality in the style in which Bach had rationalized and built upon the rules of math. We see all the sharp and flat characteristics Eastern music uses to exist in nature.



Universality in Music

GÜNEŞ AYAS

According to Tanburi Cemil Bey, music is lisanullah, or God's language… The Speaking God should of course have been the addressee for all of humanity. Just like Cemil Bey, music lovers who embrace this romantic view consider genuine music to be a universal language and to appeal to all humanity. In view of the fact that we can listen with pleasure to the music of many nations whose language we don't understand, the rightness of this view should be shared...



Art Traces the Limits of Identity

ÖMER BEYOĞLU

Certainly making an art documentary has no requirements. We can even mention the dangers this has as a field for acquiring knowledge, because finding benefit in words ending up after visuals should be accepted as a problem. Meanwhile, natural form has no defects; I can count two projects where I consider doing them to have possible benefit by taking into account certain sensitivities using jurisprudence: One is to outline Turkish thinking; the other is to also draw on the history of music.



Jazz Music: A Short Glance

HASAN NİYAZİ TURA

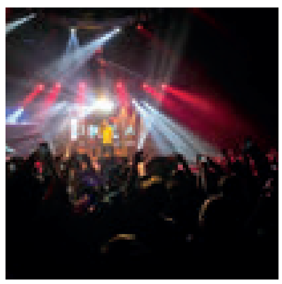
Benny Goodman, who was respected from all segments of society with his plain appearance, brought and fairly domesticated jazz, which had previously been tailored for less suitable environs, to the middle class and thus to ordinary Americans through the radio. Black musicians like Fletcher Henderson, Duke Ellington, and Ella Fitzgerald began to appear on the scene in this period. However, their exclusion continued due to ongoing racism.



History of Rock Music

SEVAN AMİROĞLU

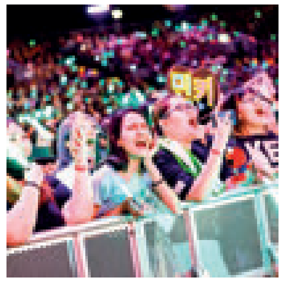
The rock in rock music doesn't have much relation to a stone or boulder… Etymologically, the word rock refers to dancing in blues music as it was originally. The word was first featured in the song "My Man Rocks Me." The word rock 'n roll, together with its music started to express rhythm and fast dance music. Rock has been the general name of music targeting young audiences since the 1960s and is a synthesis of country, blues, rock 'n roll, and many local music styles.



The Echo in Turkey from New York's Shout Outs: Rap

FATİH BAYRAKÇIL

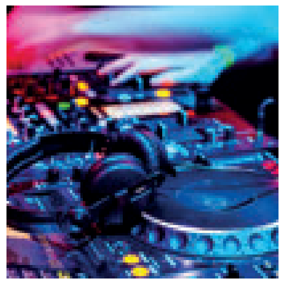
Turkish youths, those who felt trapped between two cultures in Germany, who felt excluded by the dominant culture of the country where they live, and who experienced economic difficulties, felt a shared fate with and followed in the footsteps of African Americans who had experienced similar problems so as to cry out their troubles against a culture that refused to give an ear to their problems. One of the groups that formed due to this was The Cartel. People who had previously had no idea what rap music was were crooning out rap.



Korean Pop Music: K-Pop

AZRA NİHAN EKE

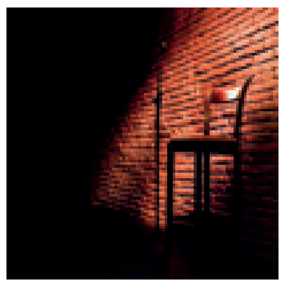
K-pop, different from the usual understanding of pop music, is a blend of many music styles like South Korea's traditional melodies with the West's R&B, rock, hip hop, jazz, and electro. The tight discipline in the industry lies behind the expeditious spread and fast globalization of K-pop. The promotion period starts after finishing a rather heavy preparation process; the artists are introduced to the public, go to programs, and also sign advertising agreements.



Techno Music

BERKCAN KESKİN

One of the things that make electronic music special is that those who listen to this style do not accept any other music as their main style. Those who follow this style feel different. Things that are popular are meaningless to them. Because getting lost in the dark rooms of techno means descending into the most private and finest memories, they are not drawn to music that awakens other feelings.

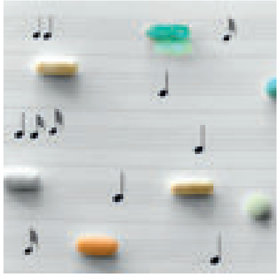


The Open Mic Night Phenomenon: Where the Heart of Modern America Is Revealed

ABDULLAH COLLİNS

Open mic night as a term is first known to have occurred in The New York Times on July 30, 1978, briefly mentioning an '…open mike session for budding ballad singers.' Aside from the deep cultural impact this phenomenon has had on American culture in Harlem and later on society in the 1950s and 1960s

through the Beat Generation, open mic nights have since then also become an event that allows youths and creative minds a healthy place to express their ideas through song and lyrics.



Music Therapy

Music has shown positive effects in a variety of patient populations for relieving symptoms related to different diseases and disorders. Parkinson's disease, Alzheimer's disease, autism spectrum disorder, pain, cancer, traumatic brain injury, stroke, mood disorders are some examples. Music can improve mood, cognition, attention, self-esteem, social interaction, social skills, coping skills, movement, speech and language.



The Adventure of Sound Recording

GÖKHAN ALTINBAŞ

Previously able to fill a room, sound mixers, effects, pedals, and equalizers can now be operated from a single computer with a single processor, and with just a click of the button. These days, analog devices run synchronously with digital devices, and a great path has been achieved in reaching the sound quality that is desired while recording. Many types of microphones are used today, such as electro-dynamic, magnetic, ribbon, carbon, condenser (capacitor), crystal, electric, and electromagnetic, and their contribution to the possibilities in recording is undeniable.



The Gramophone: Inventions for Conveying, Transporting, and Storing Sound

MUHAMMED NUR ANBARLI

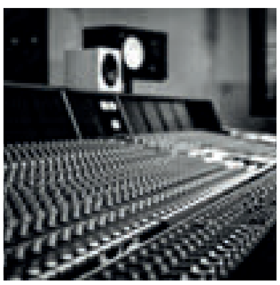
Concepts such as innovation, westernization, and modernization forced Turkish society to break the traditional structure to which it had been firmly bound. As had been peculiar to Armenian, Greek, and Gypsy women, Turkish women by those days were easily doing jobs like getting visibly on stage and singing songs and cabarets. Fikriye Hanım was the first Turk woman to have her voice on a record, and the Süreyya Operetta Society where she was the lead actress ended the reign of the Armenian operetta.



Turkey's First Record Factories

GÖKHAN AKÇURA

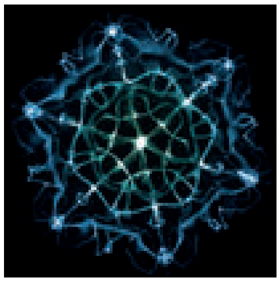
As in the rest of the world these days, reproducing vinyl records has gained popularity in Turkey, too; many albums are primarily being pressed as records. We have seen the album pressing that had previously been done abroad start to increasingly be done within the country as well. Nora Plak has begun producing many music brands' albums. New record factories are now in operation!



The Music Recording Industry

İSMAİL SINIR

According to Moorefield, who touched upon the importance of music's production stages, the business of recording music, which was originally a technical job, later carried an artistic dimension. Alongside bringing everything designed in the preparation stage of production to life by way of recording, the metaphor of recording has taken the path from 'the illusion of reality' (a field of imitation) directly to 'the reality of illusion' (a virtual world where anything is possible).



The Mathematics of Music

SERAP EKİZLER SÖNMEZ

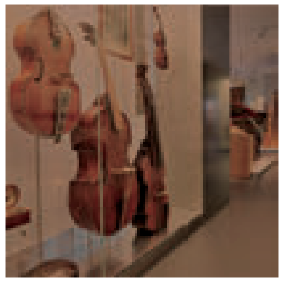
The numericality encoded in humans being the same numericality encoded in the universe is revealed as self-expression in the science and art man constructs. In Anthony Burgess' book Mozart and The Wolf Gang, he says "One who is a musician must also be a mathematician from birth. These two abilities result from an instinctive numericality for some reason Pythagoras undoubtedly explained somewhere sometime."



Neuro-Art: Seeing Music

MUHAMMED NUR ANBARLI

Applications that have succeeded in obtaining more understandable results on applying visual graphic design and reading the data from brain imagining technology have contributed to developing new biomarkers and analytical algorithms. As such, whichever regions of the brain are working during any thought or behavior can be photographed. The neurological description of the concepts of talent, creativity, and genius; the placement of neurons in the brain; and the connections they have with one another have become explainable using more data. In this way, the response subjects' brains give to the music they hear can be read with info-graphics.



Music Museums

Liverpool has some of the best museums a city can offer people, and at the top of the list of places that absolutely need to be seen is The Beatles Story. This museum, which contains the Beatles members' lives, culture, and music chronologically, is an opportunity for those who want to know closely this phenomenon that at one time had deeply impacted the whole world.

YAZARLAR

ABDULLAH COLLINS. Chicago'da doğdu. Piyano eğitimi aldı; gitar, keman, viyolonsel, bas ve davul çalmayı kendi kendine öğrendi. Philadelphia Temple Üniversitesinde fizik ve yaratıcı yazarlık eğitimi aldı. 20'nin üzerinde beste yaptı. Hâlen serbest editörlük ve çevirmenlik yapan yazar 2013'ten beri İstanbul'da yaşamaktadır.

AHMED S. BOYNER. 1967 yılında doğdu. 1991 yılında Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesinden mezun oldu. İstanbul Ticaret Üniversitesi Muhasebe-Denetim sahasında yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Mali müşavir olarak çeşitli dernek, vakıf ve şirketlerde çalıştı. Edebiyat, tarih ve sanat konuları ile ilgilenen yazar, Yönetim-Organizasyon alanında doktora çalışmalarına devam etmekte, çalışma alanı ile ilgili lisans düzeyinde ve sürekli eğitim merkezlerinde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak dersler vermektedir.

ALİ ÖMER YURDDAŞ. 2018 yılında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne başladı. Hâlen lisans öğrenimine devam etmektedir. Küçük yaşlardan itibaren musikiyle ilgilendi. Birçok hocadan repertuvar dersi aldı. Fahrettin Yarkın, Mert Nar ve Oktay Özerden'den usul, bendir, kudüm ve halile meşk etti. 2017'de TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosuna katıldı. Ruhi Ayangil'in Miraciye meşklerine iştirak etti. Tekke müziği ve müzik tarihine ilgi duyan yazar, Tanburi Cemil Bey Derneği Yönetim Kurulu Üyesidir.

ALİMCAN İNAYET. Prof. Dr. Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü öğretim üyesi. 1962'de Doğu Türkistan'da doğdu. 1980 yılında Merkezi Milletler Üniversitesi, Uygur Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. 1984-88 yılları arasında çevirmen, öğretmen ve redaktör olarak görev aldı. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans ve doktora öğrenimini tamamladı. Tayvan Ulusal Chengchi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde misafir öğretim üyesi olarak görev yaptı.

ARİF TAPAN. Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Yüksek lisans öğrenimini İstanbul Şehir Üniversitesinde tamamladı. Hâlen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde araştırma görevlisi olan yazar aynı bölümde doktora öğrenimine devam etmektedir. 19. yüzyıl modern Osmanlı edebiyatı ve kültürel/edebî modernleşme ile ilgilenmekte, Ermeni harfli Türkçe metinler ve Osmanlı-Ermeni yazını üzerine çalışmaktadır.

AYDIN BÜKE. 1958 yılında İstanbul'da doğdu. Kabataş Erkek Lisesi ve İstanbul Devlet Konservatuvarını bitirdi. İstanbul Devlet Senfoni Orkestrasında 1982-2015 yılları arasında flüt sanatçısı olarak çalıştı. Hâlen İstanbul Müzik Festivali Danışma Kurulu üyeliğini sürdürmekte ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Müzik Tarihi dersleri vermektedir. *İki Dahi Üç Opera, Bach – Yaşamı ve Eserleri, Mozart – Bir Yaşamöyküsü, Chopin – Tuşlara Adanmış Bir Yaşam* yayınlanmış eserlerinden bazılarıdır.

AZRA NİHAN EKE. 2002 yılında Kocaeli'de dünyaya geldi. İlk ve orta tahsilini aynı şehirde tamamladı. Yabancı dil eğitimi ve çeviribilim alanlarına ilgi duyan yazar, bu konularda çalışmalarını sürdürmektedir. İngilizce ve Korece bilmektedir. Müzik ve edebiyata özel ilgi duymakta ve Kore Pop Müziğini yakından takip etmektedir.

BANU MUSTAN DÖNMEZ. Doç. Dr. 1976 yılında doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Bölümü lisans, yüksek lisans ve doktora çıkışlıdır. 2009 yılında İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümüne Öğretim Görevlisi Dr. olarak atandı; 2013 yılında doçent oldu. Hâlen Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesinin Müzikoloji Bölümünde öğretim üyesidir. Başta etnomüzikoloji olmak üzere müzikolojinin alt disiplinleri üzerine birçok yayın oluşturmuştur.

BELMA OĞUL. Doç. Dr. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde lisansını, İTÜ Türk Halk Oyunlarında yüksek lisansını, Müzikoloji ve Müzik Teorisinde doktorasını tamamladı. Hâlen İTÜ TMDK Müzikoloji bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Müzik ve dans alanında göç, kimlik, mekan, duygular ve politika çerçevesinde yayınları; başta Balkanlar ve Trakya bölgesi olmak üzere alan araştırmaları bulunmaktadır. 2016 yılından bu yana Ritim Kolektif topluluğunda çeşitli perküsyon aletleri çalmaktadır.

BERKCAN KESKİN. 1992'de İstanbul'da doğdu. Erken yaşta elektronik müziğe ilgi duydu ve muhtelif parçaların değişik remiks ve versiyonlarından oluşan bir arşiv düzenledi. DJlik yaptı. Türkiye'nin pek çok önde gelen kulübünde çeşitli faaliyetlerde görev alan yazar, son dönemde prodüktörlük yapmaktadır.

BİLEN IŞIKTAŞ. Doç. Dr. 2009'da Beyrut'ta bulunan Kaslik Holy Spirit Üniversitesi (USEK) ve Arap Müzik Akademisi tarafından düzenlenen uluslararası ud yarışmasında dünya ikincisi oldu. Türkiye Yazarlar Birliği (2018) biyografi dalı ödülünü kazanan; *Harflerin ve Seslerin Ruhundaki Seyyahlar: Mehmet Âkif Ersoy ve Şerif Muhiddin Targan ve Peygamber'in Dâhi Torunu: Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite* başlıklı kitapları bulunan yazar, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü öğretim üyesidir.

BÜŞRA ERSOY. 1992 yılında Yalova'da doğdu. Yalova Belediye Konservatuvarında müzik eğitimi aldı. 2014'te Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi Anabilim Dalından mezun oldu. Batman'ın Beşir ilçesinin Üçkuyular ve Hamduna köylerinde alan araştırmalarını tamamlayarak 2019 yılında "Ezidi İnancındaki Geleneksel Dinî Mûsıkî Türlerinin İncelenmesi: Kavl Örneği" başlıklı teziyle yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Ezidi inancı konusunda araştırmalarına devam eden yazar, İstanbul'da müzik öğretmenliği yapmaktadır.

CEM BEHAR. Prof. Dr. 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yüksek öğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Osmanlı/Türk musikisine ilişkin makaleleri yayınlandı. 1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesinde görev yapan yazar hâlen İstanbul Şehir Üniversitesinde öğretim üyesidir. *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler; On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği; Ali Ufkî ve Mezmurlar; Şeyhülislâm'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr*'ı eserlerinden bazılarıdır.

CENGİZ ONURAL. 1961 yılında İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesinden makine mühendisi olarak, İstanbul Teknik Üniversitesinden işletme yüksek mühendisi olarak mezun oldu. 1985-1997 yılları arasında Yeni Türkü grubunda yer aldı. Zeki Demirkubuz, Tayfun Pirselimoğlu, Çağan Irmak'ın da aralarında olduğu birçok yönetmenin filmlerine müzik yaptı. 1997 yılında Murat Aydemir ve Derya Türkan ile birlikte İncesaz'ı kurdu. Hâlen "aria" ve İncesaz grubu üyesi. 2016'dan bu yana Mannheim Konservatuvarı Dünya Müzikleri Bölümünde Kompozisyon dersi veriyor.

CEVHER SARIGÜL. 1994'te Adana'da doğdu. 2015 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümüne başladı. Hâlen bu kurumda öğrenimini sürdürmektedir. İnanç pratiklerinde müzik, çağdaş halkbilimi, popüler müzik ve yeni medya üzerine çalışmalar yapmaktadır.

CUMHUR ERSİN ADIGÜZEL. Dr. İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Tarih Bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede "İşbîliyye'nin Endülüs Emevî Devleti'nin Siyasî ve Kültürel Tarihindeki Yeri ve Önemi" başlıklı teziyle yüksek lisans öğrenimini, " XI. Asırda Endülüs'te İlmî Hayat" başlıklı teziyle doktora öğrenimini tamamladı. İspanya'da Universidad de Granada ve Fas'ta Dârü'l-Hadîsi'l-Haseniyye'de çalışma alanıyla ilgili araştırmalarda bulundu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

DERYA TÜRKAN. 1973'te İstanbul'da doğdu. 1984-1994 yılları arasında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümünde öğrenim gördü; bu süre zarfında İhsan Özgen'le İstanbul kemençesi çalıştı. 1991'den itibaren TRT İstanbul Radyosunda saz sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Kudsi Erguner, Sokrates Sinepoulos, Murat Aydemir, Civan Gasparyan, Erkan Oğur gibi müzisyenlerle albüm çalışmaları, Cengiz Onural ve Murat Aydemir'le beraber kurdukları İncesaz ile albüm ve DVD çalışmaları yapmıştır. Pek çok ülkede konser vermiştir.

DONATELLA MELİNİ. Enstrüman yapım restoratörü olan yazar, Bolonya Üniversitesinde Sanat, Müzik ve Eğlence okudu; Rönesans sanatında uzmanlaştı. 2002 yılında Cremona Müzikoloji Fakültesinde "Orta Çağ ve Modern Müzik: Edebî Metinlerin Filolojisi" teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2008 yılında Innsbruck Üniversitesinde Müzikoloji alanında doktora yaptı. Uzun süredir müzik ikonografisi üzerine çalışan yazar, ulusal ve uluslararası konferanslarda müzik enstrümanlarının ve kaynaklarının mecazi temsilleri üzerine yoğunlaşan pek çok tebliğ sundu.

EKREM ERDOĞAN. 1984'te İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Astronomi ve Uzay Bilimleri Bölümünden mezun oldu. Bir süre özel bir gözlemevinde çalıştı. Askerliğini yedek subay olarak tamamladı. 2013 yılından beri meslek hayatına sosyal uygunluk denetçisi olarak devam etmektedir.

EMİN ASLAN. Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesinden mezun oldu. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yaşayan

Diller Enstitüsü Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalında yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Bir süredir gönüllü ve profesyonel olarak çeşitli ulusal ve uluslararası sivil toplum kuruluşlarında çalışmaktadır.

EMRE DAĞTAŞOĞLU. Doç.Dr. Tokat doğumlu. İlk ve orta öğrenimini Anadolu'nun muhtelif il ve ilçelerinde, lisans ve lisansüstü öğrenimini ise İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümünde tamamladı. 2011-2012 yıllarında Almanya'da burslu araştırmacı olarak bulundu. 2013 yılında Trakya Üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapmaya başladı. Felsefenin yanı sıra müzik ve edebiyat alanında çalışmaları bulunan yazar 2004'ten bu yana Açık Radyo'da "Dilden Dile Titreşimler" isimli halk müziği programını hazırlayıp sunmaktadır.

ENDER DOĞAN. 1970'te Malatya'da doğdu. 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden mezun oldu. Müzikle ilgisi küçük yaşlarda başladı. Ortaokul yıllarında İstanbul'a geldi, önemli musiki mahfillerinde bulundu ve alanında önde gelen isimlerden istifade etti. Neyzen ve ses sanatçısı olarak yetişti. Türkü derlemeleri, televizyon ve radyo programları yapan yazar hâlen İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve Müzik Eğitimi dersleri vermektedir.

ENİS GÜMÜŞ. Samsun Belediye Konservatuvarı Halk Müziği Bölümünden 1998 yılında mezun oldu. 2001-2006 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesinde mühendislik, 2006-2012 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi ve Rotterdam Konservatuvarında duysal tasarım/kompozisyon dallarında lisans ve yüksek lisans öğrenimlerini tamamladı. Hâlen İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik İleri Araştırmalar Merkezinde (MIAM) müzik doktora programına devam etmekte; İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

ERSU PEKİN. 1946 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümünden mezun oldu. Kitap ve sergi tasarımıyla uğraşan yazar aynı zamanda Osmanlı müzik tarihiyle ilgili araştırmalar yapıyor, makaleler yayınlıyor.

ESIE HANSTEIN. Endonezya'nın Batı Kalimantan şehrinde doğdu. Almanya'da yaşamaktadır. Berlin Humboldt Üniversitesinde ve Leipzig Üniversitesi Şarkiyat Enstitüsünde Endonezya dili eğitimi vermekte, ayrıca edebî ve ticari metin tercümeleri yapmaktadır.

EVİN İLYASOĞLU. İstanbul Belediye Konservatuvarı Piyano Bölümünde, Robert Kolej'de, Michigan Devlet Üniversitesinde okudu. TRT'de 20 yıl müzik programları hazırladı. Marmara ve Boğaziçi Üniversitelerinde Estetik ve Müzik Tarihi dersleri verdi. 1991'den beri Cumhuriyet gazetesinde müzik yazarıdır. 1996'da kurduğu Boğaziçi Üniversitesi Klasik Müzik Konserlerini 22 yıl düzenledi. Pek çok ödül alan yazarın bugüne kadar yayınlanmış 25 kitabı bulunmaktadır. *Zaman İçinde Müzik; Cemal Reşit Rey: Müzikten İbaret bir Dünyada Gezintiler, 71 Türk Bestecisi* bunlardan bazılarıdır.

EVREN KUTLAY. Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano, Boğaziçi Üniversitesi Matematik Bölümü, University of West Georgia MBA, MM in Piano Performance, Müzikoloji Doktora eğitimlerini tamamladı. "Award of Excellence," "Star of the Year," "Diploma of Excellence," "Fellowship in Turkish Culture and Arts" gibi ödüllere layık görüldü. Yıldız Teknik Üniversitesi öğretim üyesidir. *Osmanlının Avrupalı Müzisyenleri, 100 Soruda Osmanlı Müziği, Introduction to Western Music History* başlıklı kitapları, "Dersaadette Avrupa Müziği" başlıklı CD kaydı vardır.

FATİH BAYRAKÇIL. Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümünde lisans öğrenimini tamamlamasının ardından aralarında Herman Melville'in Billy Budd adlı kitabının da bulunduğu çeşitli çeviri projelerinde yer aldı. Yüksek lisansını, bağımsız rap müzik prodüksiyon şirketi hakkındaki teziyle Yıldız Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümünde tamamladı. Hâlen İstanbul Medipol Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

FATMA BETÜL BAKIRCI. İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede Kültür Çalışmaları yüksek lisans programına başladı. Batı Ermenicesi öğrenen yazarın *Dergâh* dergisi, K24 gibi platformlarda değerlendirmeleri yayınlandı. Osmanlı dönemi Ermeni edebiyatı, minörlük, ötekilik ile kadın edebiyatı üzerine araştırmalarını sürdürmektedir. Aktif olarak Agos-Kirk'te yazmakta, İstanbul Şehir Üniversitesinde Türkçe Eleştirel Okuma ve Yazma dersleri vermektedir.

FEDERICA NARDELLA. Royal Holloway Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı, Londra Üniversitesi SOAS'ta Etnomüzikoloji okudu. Hâlen King's College London'da doktora öğrenimine devam eden yazar, 19. yüzyılın sonlarında Sultan II. Abdülhamid dönemi (1876-1909) şarkı repertuvarının dilbilimsel eğitimi ve standardizasyon süreçleri hakkındaki çalışmalarına devam etmektedir.

FEYZA RUMEYSA ALTINDAL. 1982 İstanbul doğumlu. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde okudu. Kısa, orta ve uzun metraj filmlerde yönetmen yardımcılığı, senaryo danışmanlığı ve metin yazarlığı yaptı. Bir Nokta dergisinde 2003 yılı başından bu yana Aliye Akan müstearı ile hikâyeler yayımlıyor.

FÜSUN DENİZ ÖZDEN. Dr. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeoloji Anabilim Dalından mezun oldu. İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi ve Nazariyatı Bölümünde eğitim gördü. "Anadolu'da Antik Yunan Müziği" başlıklı tez ile yüksek lisansını, "Göstergebilim Yöntemiyle Surname-i Hümayun Çözümlemesi" teziyle doktora öğrenimini tamamladı. 1986-2018 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde ders verdi. 2000 yılından itibaren Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi yöneticisidir. Hâlen Beykoz Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesinde öğretim üyesidir.

GÖKHAN AKÇURA. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsünü bitirdikten sonra aynı alanda öğretim üyesi olarak görev yaptı. Üniversiteden ayrıldıktan sonra reklam ve senaryo yazarlığı, yayıncılık, editörlük, radyo programcılığı gibi işlerde çalıştı. Tiyatro, sinema, günlük hayat tarihi gibi konularda 30'u aşkın kitabı yayınlandı. Birçok projede danışman olarak yer aldı. Çeşitli sergilerin kuratörlüğünü üstlendi. İstanbul Devlet Tiyatrosunun dramaturg kadrosunda yer aldı. Hâlen serbest araştırmacı ve yazar olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

GÖKHAN ALTINBAŞ. Öğr. Gör. 1983 yılında Kadıköy'de doğdu. Müzikolog. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarından mezun olduktan sonra aynı üniversitede Türk Müziği alanında "Trabzon Vilâyeti Türkü, Atışma, Atma Türkü ve Destanlarında Cinsellik" başlıklı teziyle yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Hâlen adı geçen üniversitede Müzikoloji ve Müzik Teorisi sahasında doktora öğrenimini sürdürmekte ve 2016 yılından beri Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY. Dr. İstanbul Belediye Konservatuvarı ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı mezunu. 1986-1994 yılları arasında, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans ve sanatta yeterlilik öğrenimini tamamladı. 1983'te kadrolu ses sanatçısı olarak girdiği Türk Musikisi İcra Heyetinin günümüzdeki şefi ve 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak kurduğu Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezinin (OMAR) müdürüdür.

GÜLER DOĞAN AVERBEK. Doç.Dr. 1979'da İzmit'te dünyaya geldi. Lisans ve yüksek lisans öğrenimini Boğaziçi Üniversitesinde, doktorasını "Edirneli Nazmî Dîvânı" başlıklı teziyle Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde tamamladı. İslâm İşbirliği Teşkilâtı'na bağlı İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezinde (IRCICA) araştırmacı olarak görev yaptı. Hâlen İstanbul Medeniyet Üniversitesinde öğretim üyesidir ve Eski Türk Edebiyatı sahasında çalışmalarına devam etmektedir.

GÜLGÜNEY MASALCI ŞAHİN. Dr. 2010 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü Hititoloji Anabilim Dalından mezun oldu. Aynı yıl Eskiçağ Tarihi Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başlayarak 2013 yılında eğitimini tamamladı. 2018 yılında "Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler" başlıklı tez çalışmasıyla edebiyat doktoru unvanını aldı. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Tarih Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

GÜLPER REFİĞ. Prof. Dr. Ankara'da doğdu. Erenköy Kız Lisesinden mezun olduktan sonra Hamburg Yüksek Müzik Akademisinin Piyano Pedagojisi Bölümünü bitirdi. Çeşitli konserler ve radyo kayıtlarının yanı sıra *Dünya* ve *Yeni Ortam* gazetelerinde müzik yazıları yazdı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında 1978 yılından beri sürdürdüğü öğretim üyeliği görevinden 2013 yılında emekli oldu. 2006-2013 yılları arasında konservatuvarın Müzikoloji Bölüm Başkanlığı görevini yürüttü. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli üniversitelerde sempozyum ve konferanslara katıldı. Gazete ve dergilerde yayınlanmış çok sayıda makalesi vardır.

GÜNEŞ AYAS. Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü öğretim üyesi. *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* kitabıyla Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve Beyoğlu Belediyesi tarafından 2015 yılında "Yılın Türk Müziği Yazarı ve Kitabı" dalında Itrî Ödülüne layık görüldü. Aynı zamanda *Dostoyevski'de Batı Sorunu, Barbar Batı: Bir Aimé Césaire Kitabı, Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskacında "Musiki" ve Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş* adlı kitapların yazarıdır.

HALUK DURSUN. (1957-2019). Kocaeli'nde doğdu. İstanbul Üniversitesinden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesinde Yakın Çağ Tarihi Ana Bilim Dalında profesör olarak görev yaptı. Ayasofya Müzesi Başkanlığı, İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, Kültür Bakanlığı Müsteşarlığı görevlerinde bulundu. Farklı sahalarda pek çok ödül aldı. İstanbul'un tarihini, mimarisini, kültür ve sanatını konu alan yazılar yazdı; seminerler ve konferanslar verdi. Farklı basın yayın organlarında kültür-sanat yazıları yazdı, tarih, kültür ve sanat içerikli programlar hazırladı, sundu. Çok sayıda kitabı yayınlandı.

HALÛK PERK. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi. Aynı fakültede özel hukuk alanında yüksek lisans yaptı. Yıldız Teknik Üniversitesi ve Bahçeşehir Üniversitesinde kültür varlıkları mevzuatı ve koleksiyonculuk konularında dersler verdi. 35 yıldır koleksiyoncu olan yazarın, 20 yıldan beri arkeolojik eserlerin yanı sıra etnografik eserler ile yazmalar, fotoğraflar, belgelere ev sahipliği yapan kendi adına (HPM) müzesi bulunmaktadır. Şahsi koleksiyonları hakkında ulusal ve uluslararası sempozyumda bildiriler sunan yazarın ayrıca 25 kadar yayını bulunmaktadır. Eserlerinden oluşan onlarca sergi açmıştır.

HAMDİ AKYOL. 1971 İstanbul doğumlu. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde okudu. Grafik tasarımcı olarak dâhil olduğu İz Yayıncılık bünyesinde 25 yıla yakın süre editörlük yaptı. Birçok gazete ve dergi için sinema, müzik, kitap eleştirileri yazdı. TV ve sinema sektörü için sayısız tercümeye imza attı. Hâlen Kapı Yayınlarında editör olarak görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.

HARUN KORKMAZ. Lisans ve yüksek lisansını İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümünde tamamladı. Prof. Dr. Zeynep Tarım danışmanlığında güfte mecmuaları hakkındaki bir doktora tezi hazırlamaktadır. 2013 yılından beri İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Enstitüde bulunan Sadettin Arel Arşivinin tasnif ve kataloglama çalışmalarını tamamlamıştır. Musiki tarihi sahasında Murat Bardakçı'dan istifade etmiş, Leonidas Asteris'ten şan, M. Doğan Dikmen'den klasik Türk musikisi repertuvarı dersleri almış, Alâeddin Yavaşca'dan eserler meşk etmiştir.

HASAN NİYAZİ TURA. 1982, İstanbul doğumlu. Besteci ve müzikbilimci Yalçın Tura'nın oğlu. Müzik ve bestecilik eğitimine küçük yaşta babasıyla başladı, MSÜ Konservatuvarında Keman, Hacettepe Konservatuvarında Orkestra Şefliği okudu. 2004 yılında Kültür Bakanlığı Beste Yarışmasında birincilik ödülünü kazandı. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda konser gerçekleştirdi. 2018 yılından beri İstanbul Devlet Senfoni Orkestrasında şef yardımcısı olarak görev yapan yazar, İngilizce, Fransızca ve Almanca bilmektedir.

HİKMET TOKER. Doç. Dr. Ankara'da dünyaya geldi. Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarından ve Yeditepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği yüksek lisans programından mezun oldu. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında doktora öğrenimini tamamladı. Kings College London, Müzik departmanında çalışmalar yürüttü. 2001 yılından beri tanbur ve ses icracısı olarak musiki çalışmalarını devam ettirmekte, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

HULUSİ ÖZBAY. 1996 yılında Manisa'nın Turgutlu ilçesinde doğdu. 2018'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümünde başladığı yüksek lisans öğrenimine devam etmektedir. Osmanlı musiki tarihi üzerine çalışmalarda bulunan yazar, 2018 yılından bu yana İstanbul Araştırmaları Enstitüsünde Alâeddin Yavaşca Arşivi projesinde görev almaktadır.

ISSA GOLITZEN FARAJAJE. Amerika'da doğdu. San Francisco Üniversitesinde Felsefe ve Din okudu. Hâlen Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde Tasavvuf alanında yüksek lisans yapmaktadır. Akademik hayatının yanısıra tasavvuf musikisi üzere araştırmalar yapan yazar, Amerika ve Türkiye'de muhtelif musiki çalışmalarını yönetmiştir.

İBRAHİM MÜSLİMANÎ. Halep'te doğdu. Perküsyon sanatçısı olan yazar Gaziantep Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümünü bitirdi. Suriye'nin unutulmaya yüz tutmuş müzik mirası üzerine arşivleme faaliyetlerinin yanı sıra eserlerin yeniden icrası üzerine çalışmalar yürütmektedir. 2009'da Nawa Band adlı müzik grubunu kurdu. 2014'te "Ancient Sufi Invocations and Forgotten Songs from Aleppo" adlı albümü yayınlandı. 2016'da Gaziantep'te Nefes Kültür Sanat Derneğini kurdu.

İSMAİL GÜLEÇ. 1970 yılında Kadıköy'de dünyaya geldi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinden mezun oldu. Yüksek lisans ve doktorasını aynı üniversitede Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalında yaptı. Halen İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğretim üyesidir. Klasik Türk edebiyatı, tasavvuf edebiyatı, halk edebiyatı ve Türkçe eğitimi alanlarında yayınlanmış birçok makale ve kitabı bulunan yazar, evli ve iki çocuk babasıdır.

İSMAİL SINIR. Dr. 1998-2004 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünde lisans, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müziği programında yüksek lisans öğrenimini tamamladı. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi sahasında "Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü" başlıklı teziyle doktorasını tamamladı. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalında görev yapmaktadır.

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE. (1901-1986). Hollandalı müzikolog. Sint-Willibrordus'ta eğitim aldı. 1920 yılında Cizvitlere katıldı. Felsefe ve müzik konularında eğitim aldı. Rotterdam Konservatuvarı ve Berchmanianum'da müzikoloji hocası olarak görev yaptı. Amsterdam Üniversitesinde Antik ve Orta Çağ Müzik Müziği konusunda dersler verdi. Hollanda'da müzikolojinin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir.

KORAY DEĞİRMENCİ. Prof. Dr. 1976 yılında Kayseri'de doğdu. ODTÜ Sosyoloji Bölümünde lisans öğrenimini, Bilkent Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümünde yüksek lisans öğrenimini tamamladı. 2008 yılında ODTÜ Sosyoloji Bölümünden doktora derecesini aldı. Başlıca akademik çalışma alanları müzik, fotoğraf ve kent sosyolojisidir. Hâlen Erciyes Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta, akademik çalışmalarının yanısıra atölyesinde tanbur yapım konusunda çalışmalarına devam etmektedir.

LEVENT ÇELİK. 1973'te İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Musikisi bölümünü bitirdi. 2006 yılında İSMEK'te vermeye başladığı Türk Musikisi Solfej, Nazariyat ve Repertuvar derslerine devam etmektedir. 2009 yılında UNESCO'nun Karagöz'ü dünya somut olmayan kültürel mirası kapsamına aldığını ilan ettiği etkinlikte, Hayalci Metin Özlen ve Hayalci Alpay Ekler'e icrasıyla eşlik etmiştir.

MARTIN STOKES. Prof. Dr. King's College London'da müzik profesörü. 2016-2020 yılları arasında bölüm başkanı olarak görev yaptı. Hâlen Leverhulme Kıdemli Araştırma Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Türkiye ve Mısır'daki müziğe ve etnomüzikolojik uygulamanın çeşitli tarihsel ve kritik boyutlarını araştırmaya odaklanan yazar, İngiliz Akademisi üyesidir.

MEHMET ALİ SANLIKOL. Prof.Dr. Piyano ve klasik Batı müziği dersleri aldı. 1997 senesinde Berklee College of Music'te Caz Kompozisyon ve Film Müziği branşlarında lisans derecesini tamamladı. New England Konservatuvarında Kompozisyon branşında yüksek lisans ve doktora öğrenimini tamamladı. Türk müziği ve etnomüzikoloji çalışmaları neticesinde *Çalıcı Mehterler* adlı kitabını yayınladı. Harvard Üniversitesinde Cemal Kafadar gözetiminde doktora sonrası araştırmalarını sürdürdü. New England Konservatuvarında öğretim üyeliğinin yanı sıra Intercultural Institute Direktörü olarak görev yapmaktadır.

MEHMET ÖZBEK. Dr. 1945'te Şanlıurfa'da doğdu. Türk halk müziği ses ve saz sanatçısı, Türk folkloru üzerine çalışmalarıyla tanınan şef. İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Uzun yıllar TRT'de sanatçı, şube müdürü, program yapımcısı ve şef olarak çalıştı. Türk halk müziği ve millî kültüre ilişkin sayısız kitap, albüm ve makale sahibi olan yazar, hâlen Türk halk müziğinin sağlıklı bir şekilde yeni nesillere aktarılması yönünde çalışmalarına devam etmektedir.

MUHAMMED NUR ANBARLI. 1965 yılında Konya'da doğdu. Televizyon, radyo, gazete, dergi, yayınevi gibi kültür dünyasının çeşitli mecralarında pek çok projede çalıştı. *Matbûat* dergisini çıkardı. MNA Tasarım markası ile grafik tasarım odaklı prestijli yayınlar üretti.

MURAT DİNÇER ÇEKİN. 1962 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Tıp Fakültesi mezunu. Aile Hekimliği uzmanı. Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Sağlık Politikaları Anabilim Dalı öğretim üyesi. Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi projesi yürütücüsü.

MUSTAFA BATUHAN BOZKURT. İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun oldu. Hâlen avukatlık mesleğini icra etmektedir. Medipol Üniversitesinde Kamu Hukuku alanında yüksek lisans öğrenimine devam eden yazar edebiyat ve musiki ile ilgilenmektedir.

MÜNİR NURETTİN SELÇUK. (1900-1981). Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti, Şark Musikisi Cemiyeti, Darülelhan ve Mızıka-i Hümayun'da görev yaptı. Mızıka-yi Hümayun kadrolarının Ankara'ya nakledilmesi üzerine Riyaseticumhur İncesaz Heyeti kadrosuna dâhil oldu. Paris Konservatuvarı hocalarından şan, piyano ve solfej dersleri aldı. Türk musikisinde geleneksel okuyuş tavrı ile yeni anlayışı birleştirerek farklı bir icra ortaya koydu. Bestelediği eserler yanında yetiştirdiği talebeler ve koro yönetiminde gösterdiği titizlikle, ayrıca okuduğu plaklarla Türk musikisinin ülke çapında yaygınlık kazanmasında etkili oldu.

NESİBE ÖZGÜL TURGAY. Doç. Dr. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarını bitirdi. Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, Ayangil Ensemble, Yıldız Makam Müziği Topluluğu, İstanbul Fasıl Topluluğu ile yurtiçi ve yurtdışında pek çok konser verdi. "Muzika-ı Hümayun Şarkıları," "Mülkiyeli Besteciler," "Yıldız Ahengi" ve "Armağan" isimli solo albümleri olan yazar, fasıl musikisi, Türk tangoları ve Girit makamsal müziği üzerine çalışmaktadır. Hâlen Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde öğretim üyesidir.

OKAN MURAT ÖZTÜRK. Doç. Dr. 1967'de Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi Jeoloji Mühendisliğinden mezunu oldu. Erken yaşlardan itibaren Türk halk müziğine ilgi duydu. 1988 yılında Halk müziğinin yaygınlaşmasına katkı sunmak amacıyla Bengi Bağlama Üçlüsü grubunu kurdu. Kültür Bakanlığında ve TRT'de çalıştı. Kültürel değere ilişkin arşiv ve derlemeler yaptı, aynı zamanda sesli ve yazılı eserler üretti. Hâlen Ankara Güzel Sanatlar Üniversitesinde görev yapmaktadır.

ÖMER BEYOĞLU. Viyana Üniversitesinde Tiyatro-Sinema okudu, aynı üniversitede Felsefe Bölümüne geçti. Bu sahada Viyana'da Siyasi Düşünce Tarihi dersleri verdi. Üniversite yıllarında Balkan tarihini konu edinen bir belgesel serisi hazırladı. Meksika'dan Japonya'ya dünyanın birçok ülkesinde büyük müzik ekollerinin tarihini konu edinen belgeseller yazdı, yönetti. Kamu diplomasisine yönelik ilgili kurumlar nezdinde uluslararası çok sayıda proje yönetti. Şu sıralar 'Kimlik ve Sanat İlişkisi'ni konu edinen bir kitap hazırlığı bulunmaktadır.

ONUR KARABİBER. 1980 yılında Kırklareli'de doğan Onur Karabiber ilk ve orta öğrenimini sırasıyla Tekirdağ ve İstanbul'da tamamladı. Linsans derecesini MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'ndan, yüksek lisansını ise KOÜ SBE'den aldı. Halen İTÜ SBE "Müzikoloji ve Müzik Teorisi" programında doktora öğrenimine devam eden Onur Karabiber aynı zamanda Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Ana Bilim Dalında öğretim görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir.

PATRICK HUANG. Avustralya'nın New South Walles Üniversitesinden mezun oldu. Daha sonra İngiltere'ye yerleşti; Londra Üniversitesi SOAS'ta ve King's College London'da etnomüzikoloji eğitimi aldı. Araştırmalarında Greko-romen ve Sinosferik (Çin ve havalisi) müzik sistemlerinin tarihsel kökeni ile düşünsel arkaplanı arasındaki mukayeseye yoğunlaşmaktadır.

RAUF KERİMOV. Doç.Dr. 1963 yılında Bakü'de doğdu. 1971 yılında müzik öğrenimine başladı. 1989 yılında Bakü Müzik Akademisinden mezun oldu. Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası ve Oda Orkestrasında viyola grup şefi, Devlet Yaylı Çalgılar Dörtlüsünde viyolacı ve koordinatör olarak çalıştı. 1999 yılında Erciyes Üniversitesinin daveti üzerine Türkiye'ye gelen yazar, hâlen Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde öğretim üyesi olarak

çalışmaktadır. Batı ve Doğu müzikleri konularında müzikoloji ve organoloji alanında pek çok çalışması vardır.

RAUF YEKTA BEY. (1871-1935). Doğu ve Batı müziğini öğrendi. Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk musiki sisteminin temellerini attı. Müzikolog, bestekâr ve neyzen kimliğiyle Türk musiki tarihinin önde gelen simalarındandır. Musiki nazariyatı kavramını yeniden gündeme getirdi. Bir 8'li içerisinde 24 eşit olmayan aralığın yer aldığı 25 perdeli sistemin ilk teorik açıklamasını yaptı. 50 civarında eser besteledi. Zengin bir musiki repertuvarına sahipti ve iyi bir musiki hocasıydı.

RECAİ BAYRAM. 1979 yılında Adana'da doğdu. Marmara Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümünden mezun oldu. Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalında yüksek lisansını tamamladı. Müzik tarihi alanında çalışmalar yaptı. Uzun süre özel sektörde dijital arşiv, elektronik belge ve e-imza alanlarında belge uzmanı olarak görev aldı. Hâlen Türkiye Turing ve Otomobil Kurumunda çalışmaktadır.

RIDVAN AYDINLI. Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümünden mezun olduktan sonra Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi bölümünde yüksek lisans çalışmalarına başladı. Neyzen ve ses sanatçısı olarak yurtiçinde ve yurtdışında birçok konser verdi. İstanbul Üniversitesinde OMARŞİV projesinde uzman ve koordinatör olarak, ayrıca İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğunda ses ve saz sanatçısı olarak görev yaptı. Osmanlı Türk Müziği ile ilgili çalışmalarını Bizans nota sistemiyle yazılmış kaynaklar üzerinden sürdürmektedir.

RICHARD DUMBRILL. Dr. 1947'de Fransa'da doğdu. Dünyanın önde gelen arkeomüzikologlarından addedilmektedir. Londra Üniversitesine bağlı Uluslararası Yakın Doğu Müzikoloji Konseyini (ICONEA) kurdu. Sahasında birçok kitap ve makale yayınlayan yazar, Harvard, Paris, Londra, Bağdat, İstanbul, Bursa, Ankara gibi pek çok şehirde konferanslar ve dersler vermiştir.

SADETTİN AREL. (1880-1955). İstanbul'da doğdu. Musiki öğrenimine 10 yaşında mandolin çalarak başladı. Doğu ve Batı müziğini öğrendi. Evinde yapılan toplantılar musiki, edebiyat, sanat ve kültür konularında mektep olarak kabul edilir. Dinî ve din dışı pek çok eser besteledi. Türk musikisinde ilk çok sesli örnekleri verdi; Batı formlarını çok sesli Türk musikisine uyguladı. Bugün geçerli olan birçok Türkçe musiki terimini ilk defa o kullandı. Fikirlerini benimseyen öğrencileri Arelci diye anıldı. Türk musikisinin son devirdeki en önemli simalarındandır.

SADETTİN ÖKTEN. Prof. Dr. Mühendis, akademisyen, yazar. Bilim tarihi, kültür tarihi, şehir kültürü, Türk müziği estetiği başta olmak üzere çeşitli alanlarda faaliyet yürütmektedir. Bu alanlarda yayınlanmış pek çok kitap ve makale sahibidir. Hâlen Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Bilim Kurulu Başkanı olarak hizmet ifa etmektedir.

SELCEN ÖZYURT ULUTAŞ. Dr. Uşak Üniversitesi Tarih Bölümünde öğretim üyesidir. Yüksek lisans ve doktora öğrenimini Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsünde tamamladı. Türk tarihi ve Türk kültürü konularında uzman olan yazarın, Türk tarihi, kültürü ve inançları ile alakalı yayınlanmış çok sayıda çalışması bulunmaktadır.

SERAP EKİZLER SÖNMEZ. Lisans öğrenimini Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Kimya Bölümünde tamamladı. Birçok projede danışman olarak yer aldı. Resim öğrenimini 14 yıl devam ettirdi. Eserleri birçok uluslararası koleksiyonlara giren yazar, aynı zamanda duvar ressamlığı yaptı. Bir süre Yedi İklim dergisinde çizgi-yorumları yayınlandı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Bölümünde yüksek lisansını tamamladı. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümünde doktora çalışmalarına devam etmektedir. Yayınlanmış çalışmaları bulunmaktadır.

SEVAN AMİROĞLU. 1974 yılında İstanbul'da doğdu. Özel Getronagan Lisesinden mezun oldu. İstanbul Üniversitesinde Gazetecilik üzerine lisans, Bilgi Üniversitesinde Kompozisyon alanında yüksek lisans ve Mimar Sinan Üniversitesinde Müzikoloji üzerine yüksek lisans eğitimi aldı. Knight Errant, Soul Sacrifice, Ela gibi birçok rock ve heavy metal grubunda besteci ve bas gitarist olarak yer aldı. 20. yüzyıl müziği, kompozisyon ve müzik teorisi üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

SEYİT ALİ KAHRAMAN. Dr. 1953'te Kayseri'de doğdu. 1977 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Aynı üniversitenin İletişim Fakültesinde doktorasını tamamladı. Öğretmenlik ve öğretim görevliliği yaptı. 1987'de Vakıflar Genel Müdürlüğünde, 1992 yılında Osmanlı Arşivinde göreve başladı. 1993-2004 arasında çeşitli ülkelerde arşiv araştırmalarında bulundu. 2010 yılında Cumhurbaşkanlığında çalıştı. 90'ı aşkın eser yayınladı, 100 kadar bilimsel esere katkıda bulundu, çeşitli dergi ve koleksiyonlarda makaleler yayınladı. Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi, Sûr-ı Hümâyûn yayınlarından bazılarıdır.

SİNAN SİPAHİ. 1958 Çayeli doğumludur. Yöneticilik yaptı ve ticaretle uğraştı. Müzik alanında Arif Sami Toker, Osman Nuri Özpekel, Erol Sayan, Bilge Özgen gibi isimlerden istifade etti. Bilge Özgen ve Selahattin İçli arşivleriyle ilgili çalışmaları yürüttü. Editörlük ve redaktörlük çalışmalarının yanı sıra 2013 yılından itibaren Pera Müzesi Türk Müziği Konserleri'nin koordinatörlüğünü yapmaktadır. 16'sı TRT repertuarında olmak üzere 28 bestesi bulunmaktadır. Yazılı, sesli ve görüntülü Türk müziği arşiv çalışmalarına odaklanan yazar, Alâeddin Yavaşça'nın danışmanı ve asistanıdır.

STELYO BERBER. İstanbul Rum Patrikhanesinde başladığı müzik kariyerine, derlemeci ve yorumcu Donma Sami-u'dan geleneksel Yunan halk müziği dersleri alarak devam etti. Panayotis Kunadis'in teşvikiyle icra çalışmalarına başladı ve Yunanistan'ın önemli yorumcularıyla aynı sahneleri paylaştı. Türk ve Rum müzisyenlerden oluşan Muammer Ketencoğlu ve Zeybek Topluluğu'nda on yıl boyunca solist olarak yer aldı. Yurtiçi ve yurtdışında birçok konser verdi. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümünden lisans derecesi aldı. Pek çok albüm hazırladı. İstanbul Rum Patrikhanesinde mugannilik görevini sürdürmekte, Café Aman İstanbul grubunda solistlik yapmaktadır.

ŞÜKRÜ BURBAR. 1982'de Mersin'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Mersin'de tamamladı. 2007'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarih Bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede Genel Türk Tarihi Anabilim Dalında yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Hâlen adı geçen üniversitede doktora öğrenimine devam etmektedir. Vurmalı çalgılar konusunda eğitim alan ve müzik tarihi üzerine araştırmalar yapan yazar, çeşitli devlet okullarında ve özel okullarda tarih öğretmeni ve ritmoterapist olarak görev yapmıştır.

TACEDDİN KUTAY. Dr. İstanbul'da dünyaya geldi. İstanbul İmam-Hatip Lisesinden mezun oldu. Viyana Üniversitesinde Psikoloji ve Siyaset Bilimi bölümlerinde okudu, aynı üniversitede yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Doktorasını Siyaset Bilimi alanında İstanbul Üniversitesinde bitirdi. Türk-Alman Üniversitesinde akademisyen olarak görev yapan Kutay, aynı zamanda serbest yazar olarak çalışmaktadır. Politopsikoloji, sekülerleşme, Katolik teolojisi çalışma alanları arasında bulunmaktadır.

TENG CHEN. Etnomüzikolog ve Sinolog. Şangay Müzik Konservatuvarında Erhu (Çin'in geleneksel iki telli kemanı) icrasının yanı sıra Çin ve Batı müzik sistemleri hakkında eğitim aldı. Hâlen King's College London'da yüksek lisans öğrenimine devam eden yazar, geleneksel Çin müzik enstrümanları ve müzik teorisi, Erhu'nun kökeni, gelişimi ve çeşitliliği hakkındaki çalışmalarına devam etmektedir.

THORALF HANSTEIN. Dr. Arap dili, ilahiyat ve işletme üzerine lisans öğrenimi gördü. Doktorasını 2001 yılında "Endonezya'da İslami Evlilik ve Aile Hukuku" başlıklı teziyle Leipzig Üniversitesinde tamamladı. Berlin Devlet Kütüphanesinde Arap, İslam ve Osmanlı Araştırmaları konusunda uzman olarak görev yapmaktadır.

YAHYA KEMAL BEYATLI. (1884-1958). Şair ve yazar. Üsküp'te doğdu. Eğitim için Paris'te bulunduğu yıllarda siyasi ve edebî çevrelerle yakınlık kurdu. Türkiye'ye döndükten sonra tarih, medeniyet tarihi, Batı edebiyatı ve Türk edebiyatı dersleri verdi. Milletvekili ve büyükelçi olarak görev yaptı. Sağlığında dergi ve gazetelerde neşredilen şiir ve yazıları ölümünden sonra kurulan Yahya Kemal Enstitüsü tarafından 13 kitap hâlinde yayınlandı. Şiiri dil mükemmeliyeti ve musikiye dayanır. Ona göre mısra bir nağme olmalıdır, kelimelerin kulakla seçilmesi ve mısradaki yerlerinin bulunması gerekir.

YALÇIN ÇETİNKAYA. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarından mezun oldu. Yüksek lisansını MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde "İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi" başlıklı teziyle bitirdi. Sanatta yeterlik/doktorasını İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü ve MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümünde "Mevlevilikte Müzik Düşüncesi" başlıklı teziyle tamamladı. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde profesör olarak görev yapmaktadır. İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, Reklamcılık ve Manipülasyon, Memleket Meseleleri, Müzik Yazıları, Müziği Düşünmek ve Müzik Notları adıyla yayınlanmış kitapları bulunmaktadır.

YALÇIN TURA. Prof. Dr. 1934'te İstanbul'da doğdu. Küçük yaşta müziğe ilgi duymuş, Seyfeddin Asal, Demirhan Altuğ, Cemal Reşit Rey gibi isimlerden dersler almıştır. 1954'te Galatasaray Lisesini bitirdi, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümünde okudu. 1955-1976 yılları arasında bağımsız besteci olarak çalışarak pek çok filme ve tiyatro eserine müzik yazdı. 1976'dan sonra kurulan konservatuvar ve fakültelerde eğitimci ve idareci olarak görev yaptı. Hem müzikal anlamda hem de nazariyat alanında pek çok eseri vardır.

YASER ATAR. 1982'de Maraga'da doğdu. Tahran Bilimler ve Tahkikler Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesinden mezun oldu. Mimarlık ve müzikteki tasavvufi motifleri araştırdı. Abdülkadir-i Marağî Enstitüsünü kurdu. İranın mahallî müzikleri üzerine araştırmalar yaptı. Müzik atölyeleri ve konserler düzenledi.

YİĞİT SARIGÜL. 1994'te Adana'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini aynı şehirde tamamladı. 2015 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Müzikoloji programını kazandı. Erken yaşlardan itibaren bağlamada icra/performans, yorum, üslup üzerine çalıştı. Teber Abdallık geleneği konusunda araştırmalarda bulundu. 2013 yılında "Güneydoğu Anadolu Alevi Ocakları" adlı TÜBİTAK projesinde saha gönüllüsü olarak çalıştı. Hâlen "Müslüm Gürses'in Şarkıcılığındaki Dönüşüm" başlıklı tez çalışmalarına devam etmektedir.

ZEHRA YILMAZ. 1985 yılında Gümüşhane'de doğdu. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sınıf Öğretmenliği Bölümünü bitirdi. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümüne başladı. 4 yıllık lisans öğreniminin ardından aynı okulda başladığı yüksek lisansını 2013 yıllında, Yörük müziği üzerine hazırladığı teziyle tamamladı. Aynı üniversitede doktora öğrenimine devam etmekte ve araştırma görevlisi olarak hizmet vermektedir.

2020/4

Z

KÜLTÜR | SANAT | ŞEHİR

Tematik Dergi



YAZ 2017/1
Z
KÜLTÜR
SANAT
ŞEHİR
Mevsimlik Tematik Dergi
Bitki Ressamlığı
GÜZ 2017/2
Z
KÜLTÜR
SANAT
ŞEHİR
Mevsimlik Tematik Dergi
Su ve Şifâ
GÜZ 2018/3
Z
KÜLTÜR
SANAT
ŞEHİR
Mevsimlik Tematik Dergi
At
ZEYTİNBURNU BELEDİYESİ